GENRE JAPONICA

万有百科大事典

美術

SHOGAKUKAN

ENCYCLOPEDIA
GENRE
JAPONICA

万有百科大事典

2
美術

江苏工业学院图书馆
藏书章

SHOGAKUKAN

GENRE JAPONICA

万有百科大事典 2
美術

©小学館 1973 1976

昭和48年2月10日 初版第1刷発行
昭和58年6月20日 2版第14刷発行

編集著作出版者 相賀徹夫

発行所 株式会社 小学館

郵便番号 101
東京都千代田区一ツ橋2ノ3ノ1
電話 編集・東京03－230－5620
製作・東京03－230－5333
販売・東京03－230－5767
振替 東京 8－200番

印刷者 凸版印刷株式会社 鈴木和夫

特抄コート紙 王子製紙株式会社

特抄アート紙 三菱製紙株式会社

特抄クロス ダイニック株式会社

表紙用特製色箔 日本ミクロコーティング株式会社

製本 凸版印刷株式会社

＊造本には十分注意しておりますが、万一、落丁・乱丁などの不良品がありましたら、おとりかえいたします
＊本書の内容の一部または全部を、無断で複写複製（コピー）することは、法律で認められた場合を除き、著作者および出版者の権利の侵害となりますので、その場合はあらかじめ小社あて許諾を求めてください

Printed in Japan

ISBN4-09-525002-X

序

美術がいつごろから始まったものか、それは今となっては知る由もないが、すでに原始時代つまり人間がいまだ人間らしい生活を営むに至らぬ狩猟族であった旧石器時代において、すでに人間は洞窟画を描き、野獣を生き生きとした写実の筆で巧みに表わした。あるいは素朴な女の彫刻をつくっている。それは今から少なくとも一万五〇〇〇年前のことで、その技術から見ても、それよりはるか以前から、このような描き、刻むわざを人類は会得していたに違いない。美術は人類とともに古いといわれるゆえんである。

こうして原始人類の手から伝えられた美術は、旧石器時代から新石器時代を経てその様相をいちじるしく変えるけれども、綿々として美術の営みは続き、やがて歴史時代に入れば、文明の発展に従い、洋の東西を問わず、美術はいかなる時代、いかなる民族にあっても絶えることがなかったのみならず、あらゆる時代の人間活動とともにいよいよ発展して、それぞれの時代や民族の生きた姿の証(あかし)を立ててきたのである。このことは、美術がけっして単なる趣味や出来心によってつくり出されたのではなく、人類の深い根元に由来する、本能的欲求から生まれ出ていることを意味しているといってよいのである。

美術の歴史がこのように連綿として永続したとともに、また美術活動の地理的広がりを見てもわかるように、およそ地球上すべての民族によって、美術的創造のわざは営まれている。それはまさしく人類普遍の技能であることを示している。人類あるところ常に美術は存し、そして永劫、存するであろう。

美術は美に対する人間の根元的な欲求を核心として、あらゆる時代のあらゆる民族が求め得べき多様な方法と技術によって、自己の存在を、形式と色彩の感情を通じて打ち出したものである。いまだ文字も知らず、言葉もわきまえぬ以前からの発言の形式であった。そして歴史の発展とともに、人間はしだいに精妙なわざを会得しつつ、いよいよ多様で複雑な発想を、美的形式に託して表現してきた。すなわち生活の中からおのずから生まれる心情、信仰、願望、想像、幻覚のすべてを形式化したもので、美術こそ人間の生きるままの映像である。

その形式的本質は、点、線、面、量を基本として、立体的ないしは平面的に、すなわち三次元的あるいは二次元的空間形成を、色彩感覚の働きとともに充実構成することにある。こうして自然や人間を対象としてこれを再現したり、意想を造形することが長い間の美術家の仕事であった。その意味では、絵画は描写であり、表現であり、また建築・彫刻・工芸は構築ないし造形であった。しかし、いずれにしても美術的行為は、これを造るものにとっても、またこれを見るものにとっても、つねに視る感性を通じて成立するもので、視感覚による人間の美への憧憬と、あらゆる欲求の伝達手段であり、形と色による人間の内面の表出で、その意味において人類共通の言葉でもある。

学習院大学名誉教授　富永惣一

凡例

編集方針

(1)収録した項目は、美術に関する日本・東洋・西洋の人名をはじめとし、様式・流派・ジャンル・各国美術史・技法・用語にわたる。これを検索に便利な五十音順に配列した。

(2)その領域は、絵画・建築・彫刻・工芸・書・デザインなど、古今東西の美に関する分野にわたっているが、従来ややもするとこぼれがちであった民芸品ないし生活美術の面にもかなりのウェイトをかけるようにつとめた。「家具」「椅子」「照明具」などの項目がそれに当たる。

(3)日本美術・西洋美術・東洋美術と、時代的にも地域的にもかなりの差異のある領域を一冊にまとめる関係上、とくに人名の選択には留意し、わが国で親しまれている人物を、物故者を中心にまとめた。なお現代人名は、各国美術史や流派のなかに織り込むことで、相関的に解説できるようつとめた。

(4)項目としてとりあげた人名で、生没年の月日まで判明している場合、これを本文中に加えた。この場合、日本・中国人では、日本紀年・中国紀年を主体に記述し、西暦年号はカッコ内に入れてある。

(5)写真・地図・図版・年表・系図は、可能な限り厳選して挿入し、写真の解説とともに本文の理解を助けるようにはかった。

(6)本文写真だけでは限りのあるため、四ないし八ページの別刷をテーマ別に一二個所に挿入し、名品の鑑賞の一助ともなるようにした。

(7)巻末に人名索引・事項索引、および「世界のおもな美術館」(昭和四七年一一月現在の資料による)の一覧を付した。人名索引においては、日本人名の姓をはぶいた号による呼称もふくめ、検索の便をはかってある。したがって、索引からは「喜多川歌麿」でも「歌麿」でも所期の項目の所在を検索できる。

項目の示し方

(1)日本語および日本読みのものは、漢字・ひらがなを使用し、その下に読み方をひらがなで示した。

〔例〕　**飛鳥美術**　あすかびじゅつ
　　　ガラス工芸　―こうげい

(2)日本人名は漢字で姓名を記し、その下に読み方を、生没年(生年―没年)を西暦で記入した。また、中国・朝鮮の人名および項目名は漢字を使用し、原則として慣用の日本読みに従った。

〔例〕　**岸田劉生**　きしだりゅうせい　(一八九一―一九二九)
　　　雲崗石窟　うんこうせっくつ

(3)以上の場合、読み方は現代かなづかいを用いた。
(a)かなの使い方は、だいたい発音どおりにし、「ゐ」は「い」、「ゑ」は「え」、「を」は「お」と表記した。
(b)「大」のように旧かなづかいで「おほ」と記したものは「おお」とし、「王」「黄」「応」などは「おう」で表わした。

〔例〕　**王羲之**　おうぎし
　　　黄檗美術　おうばくびじゅつ
　　　大下藤次郎　おおしたとうじろう

(4)一般事項の外国語の項目の場合は、原語の下はフランス・ドイツ・イタリアなどの形で言語名を注記した。ただし、英語および人名などの固有名詞については省略してある。また、訳語を項目名としたものについても、これに準じてある。

〔例〕　シュルレアリスム　surréalisme　フランス
　　　ウンブリア派　―は　scuola umbra　イタリア

(5)西洋人名はカタカナで姓だけをかかげ、その次に原語でフル・ネームを記し、また生没年(生年―没年)を西暦で示した。

〔例〕　アルプ　Hans Arp　(一八八七―一九六六)

項目の並べ方

(1)項目は現代かなづかいの表記により、五十音順に配列してある。促音(っ)、拗音(ゃ・ゅ・ょ)も音順に数え、濁音・半濁音は清音のあとに並べた。カタカナで表記した外国語の長音符号「ー」は五十音順から除いた。

〔例〕アール・ヌーボー（音順は「アルヌボ」）

(2)同音の項目（本巻では外国人名に限られている）は、生年の早い順によった。

解説の方法

(1)現代日本語の標準的文章で平易に表現し、多くの人に理解できるようにつとめた。

(2)文体は漢字まじりのひらがな国語文とし、かなづかいは、原典の引用や歴史的用語、固有名詞などを除き、すべて現代かなづかいとした。送りがなは誤読のないように配慮した。

(3)漢字は原則として当用漢字とその音訓表に許された範囲にとどめた。ただし固有名詞、および歴史的用語・慣用語などでひらがな書きでは読みにくいもの、理解しにくいものは当用漢字以外も用い、場合により読みがな（ルビ）をつけた。また読みにくい場合には、かな書きの脇に傍点（、）を付して読みやすくしたものもある。

(4)数ページにわたる大項目には内容目次を入れて、検索に便利なように配慮した。

(5)解説中の西洋人名は、項目として拾っていないものについては、つとめて原名の綴を入れた。

(6)解説の年代は次のようにしてある。

(a)日本関係の項目では、日本紀元により、カッコ内にそれに相応する西暦を示した。

(b)中国・朝鮮関係でも、年号の判明しているものについてはこれにならっている。

(c)それ以外の東洋、および西洋の年代の表記は西暦を用いた。

(7)数字は一二三四を使用し、万以上の単位だけを漢字で入れた。ただし、固有名詞、および成語化したものや歴史的用語などについては十・百・千なども使用した。

(8)計量の単位は原則としてメートル法を用い、センチ・メートル・キロなどで表わした。図版解説中の横組においては、cmなどを使用している。このさい、絵画の寸法などは、縦×横の順序で示した。

(9)外国語の合成語は、単語の間を、人名では姓と名の間を、それぞれ黒丸（・）でつないだ。

外国語の表記

外国語および外来語、外国の地名、人名は国語審議会報告、文部省編刊行物、また各種の専門事典などを参考にして、原則的には現地読みに近い表記でカタカナで表わした。ただし、新聞・雑誌などで広く親しまれている表記は、なるべく慣用に従った。

(1)〔V〕音の表記は「ヴァ、ヴィ、ヴ、ヴェ、ヴォ」を使わず、「バ、ビ、ブ、ベ、ボ」とした。ただし、ドイツ語の〔W〕は「ワ、ウィ、ウェ、ウォ」とした。

(2)長音は長音符号で表わすのを原則として「ー」で表わし、母音字を重ねたり、「ウ」を使用していない。

(3)〔ti〕〔di〕は原則として「ティ」「ディ」としたが、慣用に従って「チ」「ジ」としたものもある。

符号・記号

文中におけるおもな記号・符号は次のとおりである。

⇩ 該当する項目への送りを示す。
↓ 関連項目、併読が望ましい項目を示す。
⇓ 写真・図版の所在ページを示す。
● 〔 〕解説文の小見出し。
『 』 書名・雑誌名・題名・作品名。
「 」 引用文または語句、とくに注意をうながす句。
章名・編名。
〈 〉 解説文の筆者名。
写 写真の略号。
📖 参考図書。

■編集顧問（五十音順・敬称略）

新規矩男　遠山記念館附属美術館館長
田中一松　文化庁文化財保護審議会委員
富永惣一　学習院大学名誉教授

■本文執筆

新規矩男　遠山記念館附属美術館
荒川浩和　東京国立博物館
石井昭　東京都立大学
伊藤逸平　評論家
稲垣栄三　東京大学
今道友信　東京大学
岩井宏実　大阪市立博物館
上田篤　京都大学
上野佳也　金沢大学
内田六郎
衛藤駿　慶応義塾大学
榎本由喜雄　文化庁
近江栄　日本大学
大河直躬　千葉大学
大島清次　栃木県立美術館
大島辰雄　美術評論家
小笠原信夫　東京国立博物館
小川栄二　美術評論家
奥平英雄　共立女子大学
小倉忠夫　京都国立近代美術館
尾崎元春　東京教育大学
小野忠重　版画家
鹿島享　国立音楽大学
鎌倉芳太郎　染色家
嘉門安雄　美術評論家
川勝政太郎　大手前女子大学
河竹登志夫　早稲田大学
川村喜一　早稲田大学
菊地貞夫　東京国立博物館

北川博邦　文部省
北原一也　和光大学
桐敷真次郎　東京都立大学
久保尋二　新潟大学
桑田忠親　国学院大学
後藤捷一　大阪風俗史会・染色家
小林忠　名古屋大学
小林文次　日本大学
小松茂美　東京国立博物館
河野元昭　東京国立文化財研究所
斉藤孝　岡山大学
坂崎乙郎　早稲田大学
佐々木斐夫　成蹊大学
佐々木剛三　早稲田大学
佐々木宏　法政大学
佐藤昭夫　東京国立博物館
佐藤潤四郎　各務クリスタル
佐原六郎　慶応義塾大学
重森弘淹　東京綜合写真専門学校
重森三玲
渋井清　慶応義塾大学
寿岳文章　甲南大学
杉村勇造　大東文化大学
杉山二郎　東京国立博物館
鈴木重三　国立国会図書館
関千代　東京国立文化財研究所
鷹部屋福平　橋梁工学
高見堅志郎　武蔵野美術大学
竹田道太郎　女子美術大学

田中一松　文化財保護審議会
田中文雄　国際基督教大学
田中己貴
寺田春弌　東京芸術大学
土井弘　前宮内庁正倉院事務所所長
外村吉之介　倉敷民芸館
富永惣一　学習院大学
富山秀男　国立西洋美術館
友部直　共立女子大学
永井信一　女子美術大学
中野政樹　東京国立博物館
中村清兄
成瀬不二雄　大和文華館
西村兵部
野村太郎　法政大学
橋本澄子　東京国立博物館
長谷川尭　建築評論家
長谷部楽爾　東京国立博物館
服部幸雄　国立劇場芸能調査室
浜口隆一　建築・デザイン評論
浜谷勝也　早稲田大学
針生一郎　美術評論家
広田長治郎　武蔵野美術大学
深作光貞　京都精華短期大学
伏見冲敬　東京教育大学
藤森健次　家具デザイン
古谷稔　東京国立博物館
前川誠郎　東京大学
前田正明　武蔵野美術大学

前田泰次　東京芸術大学
摩寿意善郎　東京芸術大学
増田義郎　東京大学
松谷彊　東京造形大学
丸田正數
三木多聞　東京国立近代美術館
三田村畯右　筑波大学
満岡忠成　滴翠美術館
宮次男　東京国立文化財研究所
村井嵓雄　東京国立博物館
村重寧　東京国立博物館
村松貞次郎　東京大学
森口多里　美術史家
矢内原伊作　法政大学
山崎俊雄　東京工業大学
山田徳兵衛　人形研究家
山辺知行　共立女子大学
山本学治　東京芸術大学
吉田武夫　東海大学
吉田光邦　京都大学人文科学研究所
吉村元雄　京都国立博物館

■写真撮影・提供

阿部徹雄　友部直
市川和正　永井信一
大束元　中川邦昭
大橋治三　並河萬里
川村喜一　長谷川堯
北川博邦　廣瀬二郎
小西晴美　藤谷亮介
塩野直茂　三田村畯右
重森弘淹　李剛
杉村勇造　渡辺義雄
杉山二郎
田島正　ルネ・ロラン

飛鳥園
出光美術館
井上フォトプロダクション
芸艸堂
大倉文化財団
園城寺
共同通信社
京都国立博物館
坂本写真研究所
サンセット
ジェイ・オー
J・P・S
至文堂
ソニー
東京国立博物館
東洋工房
日本オリベッティ
根津美術館
P・P・S
フォト・パック
前田育徳会
大和文華館
レトリア
ワールド・フォト・サービス

■地図・図版製作

高木守
西川勝也
野村敏雄
毛利彰介
山崎繁成

■編集協力

座右宝刊行会

■装丁

粟津潔

■レイアウト

冨田百秋
渡辺栄利
斎藤宗一

五十音目次

ア……1	カ……107	サ……233	タ……343	ナ……438	ハ……458	マ……560	ヤ……613	ラ……623	ワ……668
イ……16	キ……147	シ……242	チ……359	ニ……443	ヒ……475	ミ……576	イ	リ……629	ヰ
ウ……48	ク……178	ス……315	ツ……382	ヌ……455	フ……496	ム……586	ユ……618	ル……636	ウ
エ……65	ケ……189	セ……324	テ……393	ネ……456	ヘ……534	メ……591	エ	レ……644	ヱ
オ……91	コ……199	ソ……340	ト……407	ノ……456	ホ……547	モ……600	ヨ……620	ロ……648	ヲ

別刷図版

イスラム美術……25
浮世絵……53
絵巻……77
キリスト教美術……165
古代地中海の美術……221
写真……257
障屏画……297
日本の庭園……385
南画……433
日本刀……445
仏像……513
仏画……518
ルネサンス美術……649

諸地域の国・王朝興亡対照年表……672
近代美術の潮流……673
日本美術史略年表……674
西洋美術史略年表……677
世界のおもな美術館……680

人名索引……711
事項索引……703

ア あ

会津塗 あいづぬり　福島県会津若松市特産の漆器。蒲生氏郷が天正一八年（一五九〇）に領主になってからつくられたと伝えられている。それより以前にも領主の芦名氏（室町時代）が漆苗の栽培を奨励し、ろくろ挽に赤や黒の漆を塗った箱盆や木鉢類をつくったという記録がある。蒲生氏の時代には近江（滋賀県）から木地師・塗師数十人を移住させているので、このころ会津塗の基礎が確立したと思われる。現在は日本有数の漆器産地の一つで、朱・緑・黄の色漆で松竹梅などを描き、方形や短冊形の金箔を置いたものや、消粉蒔絵によるものが多いが、これらは江戸中期からおこなわれたものであろう。〈荒川浩和〉

靉光 あいみつ　（一九〇七―四六）洋画家。明治四〇年六月二四日、広島県壬生町（現千代田町）に生まれた。本名は石村日郎。高等小学校を出て大阪の天彩画塾に学んだ。このころ靉川光郎を名のり、略して靉光。大正一四年（一九二五）上京して太平洋画会研究所に学び、翌年から二科展に出品。また昭和二年（一九二七）一九三〇年協会展に出品し、同協会奨励賞を受けた。のち独立美術展に『眼のある風景』など出品をつづけ、独立賞を受ける。シュルレアリスムの傾向を強め、同一四年には美術文化協会の結成に参加し、『鳥』ほかを出品、また同一七年には同志と新人画会を結成し『自画像』などを発表したが、同二一年上海で戦病死した。彼は中国古典絵画の影響を油絵の世界に融和させ、独自のビジョンを形成している。〈小倉忠夫〉
📖宮川寅雄著『日本近代絵画全集11　靉光ほか』（一九六四・講談社）

亜欧堂田善 あおうどうでんぜん　（一七四八―一八二二）江戸時代の洋風画家。本名永田善吉を略し田善と号した。亜欧堂はアジアとヨーロッパにちなむ堂号で、ほかに星山堂・亜欧・亜欧陳人とも称した。岩代国（福島県）須賀川に生まれ、染物業のかたわら僧月僊（一七四一―一八〇九）に絵を学んだ。白河城主松平定信に画才を見いだされて*谷文晁に師事したが、洋風画に転向して*司馬江漢とは別途に油絵や銅版画（エッチング）を習得し、定信の御用絵師となり、文政五年五月七日に没した。彼はおもにドイツの動物画家リーディンガー（一六九八―一七六七）の『銅版諸国馬画集』を写して画技をみがき、『ゼルマニア廓中之図』（一八〇九）のような西洋銅版画の模刻作品も制作したが、文化年間（一八〇四―一八）を中心に大小多数の江戸名所風景図を世に出して、銅版画家として重きをなした。彼の銅版画は江漢のそれに比して、洋風画法と銅版技術に進歩が認められるうえに、人物を中心とした風俗画的傾向が強く、ときには江戸末期の浮世絵版画とあい通ずる退廃趣味も見られる。田善の肉筆洋風画も風俗画的で、『両国図』（奈良家蔵）、『今戸瓦焼図』（神戸市立南蛮美術館蔵）はその代表作。『浅間山図』（東京国立博物館蔵）は風景画であるが、洋風画の写実と屏風形式の装飾性とを合体させた野心作である。ほかに宇田川玄真著『医範提綱』（一八〇八）の銅版挿絵、銅版『新訂万国全図』（一八一〇）のような実用面の仕事もある。〈成瀬不二雄〉

〈左〉青木繁　「わだつみのいろこの宮」(1907) 油彩 181.5×70cm　重文　ブリヂストン美術館　古代神話に取材した浪漫派的情緒の濃い作品。釣針を探し求めて海底の宮に降りた山幸彦と水汲みにきた豊玉姫と侍女の出合いの場面を描く

〈上〉亜欧堂田善　「両国図」　絹本着色　24.0×66.5cm　秋田　奈良家　江戸後期の両国付近、二人の力士が少女に導かれて船遊びに出かける光景を描く。風景や風俗の描写も的確で、本格的な洋風画である

〈下〉青木木米　「兎道朝潡図」(1824)　紙本着色　35.5×58.8cm　重文　宇治川の朝景色を写す真景図。この題による作品を、木米は種々の形で幾点か描いている

青騎士 あおきし　⇨表現主義

青木繁 あおきしげる　（一八八二―一九一一）明治後期の浪漫主義思想を代表する油彩画家。明治一五年七月一三日、久留米市に生まれる。久留米高等小学校の同級生に*坂本繁二郎がいたが、一四歳のとき森三美について洋画を習いはじめたときも坂本と同門であった。明治三二年中学を退学して上京、小山正太郎の不同舎に入って洋画家修行をはじめる。翌三三年、東京美術学校西洋画科選科に入学、同窓に*熊谷守一、児島虎次郎、*山下新太郎、和田三造らがいた。このころ伝説、神話、文学書を好んで読み、坂本と親しく交際する。明治三六年不同舎に福田たねが入り、曙町の下宿に熊谷守一、森田恒友、正宗得三郎らが集まってロマンチックな青木グループを結成した。翌年、美校を卒業したが、前年の白馬会第八回展ですでに神話取材の『黄泉比良坂』『闍威弥尼』などが第一回白馬賞を得ていたので、この年の夏は坂本、森田、福田と房州布良で制作に没頭して、白馬会展へ『海の幸』（重文・ブリヂストン美術館蔵）を出品。一躍青木の名声があがったが受賞はしなかった。同年秋、詩人蒲原有明との交際も始まり、翌年福田たねとの間に一子が生まれる。三九年、旧約物語の挿絵を描き、福田たねの家で制作をつづけ、『わだつみのいろこの宮』（重文・ブリヂストン美術館蔵）を完成、四〇年春、東京府勧業博覧会に出品して三等賞を受けたが、同年秋の第一回文展には『女の顔』を出品して落選した。四一年大作『漁夫晩帰』を制作、つづいて郷里久留米で大作『秋声』に着手したが、同年秋から放浪生活にはいり、天草地方から旅館や知人宅を転々として佐賀へ至り、四三年病を得て入院、四四年三月二五日夭折した。〈竹田道太郎〉
📖河北倫明著『青木繁―悲劇の生涯と芸術』（一九六四・角川書店）▽河北倫明編『青木繁と浪漫主義』（一九七〇・至文堂）

青木木米 あおきもくべい　（一七六七―一八三三）京焼の名工で、かつ南画の大家。明和四年、京都祇園の茶屋の子に生まれ、通称は木屋佐兵衛、名は八十八、木米の号はこれから出たもので、ほかに青来・百六散人・古器観・九々鱗・停雲楼などと号し、さらに晩年耳がきこえなくなってから聾米と号した。交趾・染付・祥瑞・赤絵・青磁・南蛮などを得意とし、煎茶器で知られる。招かれて金沢の春日山窯でも焼いた。作陶の手法は鋭く、細微の点にまで神経が注がれ、唐物の特色を巧みに写している。交趾の型文様には往年修業した鋳技が発揮され、絵付には独特の冴えた筆致が示されている。当時の陶工としてはめずらしい読書人で、「識字陶工」と称され、著作に『陶説』の翻刻がある。印には「木米」「青来」「古器観木米製」などがある。南画の作品では『兎道朝潡図』『騰竜山水図』『新緑帯雨図』などが知られる。天保四年五月一五日、六七歳で没した。〈満岡忠成〉

青不動　あおふどう　⇨三不動

赤絵　あかえ　赤絵は中国では加彩または五彩と称し、色絵陶磁の一種であるが、赤の色彩が他の緑・黄などの色よりも冴えて美しく見えるので日本で赤絵と命名した。この系統の古いものに宋赤絵がある。これは磁州窯系のやや粗なる白釉陶器に花や文字を加彩したもので、作品には碗皿が多く、南宋時代（北方では金時代）から元時代にかけて、華北地方のいくつかの窯で製作された民窯の器である。それだけに文様の手法が自由・素朴なのでわが国ではことに愛好されているが、出土品のみなので数は多くない。

明時代になると加彩（上絵）の陶磁器が発達し官窯にも色絵が施されるようになるが、素朴な民窯器にも赤絵が施されたものがあり、これを日本では古赤絵と称している。また明末の民窯の天啓赤絵・南京赤絵も古赤絵と一括して呼称する場合もあった。

官窯の加彩には成化時代（一四六五―八七）の*豆彩（赤・黄・緑など）という上手のものや、次の弘治・正徳時代（一四八八―一五二一）には黄色釉の加彩がある。嘉靖時代（一五二二―六六）になると多彩の美しい加彩がおこなわれ、これを中国では嘉靖五彩といっているが、わが国では嘉靖赤絵と称している。この五彩の陶磁は万暦時代（一五七三―一六一九）に最高潮に達し、わが国ではこれを万暦赤絵という。またこの赤絵に金彩を加えたものを*金襴手と称し嘉靖時代に製作されたが、中国では金を使用することが禁止されていたので遺品はわが国に多い。

明末の民窯赤絵には別に呉須赤絵と称するものがあり、これは福建・浙江・広東方面で焼成されたものだが、貿易品として日本に多量に輸入されていたので、遺品はほとんどわが国に伝来している。〈杉村勇造〉

赤絵式　あかえしき　赤像式ともいい、ギリシアの壺絵に用いられた絵付の技法の一つ。⇨ギリシア美術

赤不動　あかふどう　⇨三不動

秋篠寺　あきしのでら　奈良市秋篠町。秋篠寺は光仁・桓武両天皇の御願により、善珠僧正の開いた鎮護国家の道場と伝えられ、宝亀一一年（七八〇）六月に封百戸が施入され、延暦一七年（七九八）一一月には大和国（奈良県）添下郡の荒廃田二四町が寺田となっているから、奈良末期・平安初期にはりっぱな伽藍を誇っていた。保延元年（一一三五）六月に一山焼失したと伝えられ、鎌倉時代に修復の手が加えられた。

建築としては鎌倉時代の本堂（国宝）がある。桁行五間、梁間四間、単層寄棟造、本瓦葺。また、残ったのを修理したと伝えられる講堂は、鎌倉時代に再建されたらしく、天平風復古建築。彫刻では有名な伎芸天立像をはじめ、救脱菩薩・梵天・帝釈天各立像（重文）は首部のみ乾漆の天平仏で、体軀は鎌倉時代の補作である。梵天像の首部の銘により正応二年（一二八九）に奉行人中宮大進藤原光泰が修理したことがわかる。〈斉藤　孝〉

秋田蘭画　あきたらんが　江戸時代の一八世紀後半に秋田地方で生まれた洋風画派およびその作品。蘭画は江戸時代の言葉でオランダ絵、すなわち洋風画を意味する。安永二年（一七七三）秋田藩は物産学者として名のあった平賀源内（一七二八―七九）を江戸から招いて、領内の鉱山の技術改良をはかった。源内は阿仁銅山におもむく途中、秋田藩支城の所在地角館で絵のじょうずな武士小田野直武（一七四九―八〇）に出会った。源内はオランダの書物の挿絵によって西洋画に通じていたので、直武に陰影法や透視画法などの知識を与え、西洋画法研究をすすめた。直武は源内から得た西洋画の知識を同じく絵の好きな藩主佐竹義敦（号曙山、一七四八―八五）に伝え、互いに協力して新しい画法の習得に着手した。二人の周囲には、角館城代の佐竹義躬（一七四九―一八〇〇）や藩士の田代忠国（一七五七―一八三〇）らが、洋風画にこころざして集まった。

江戸に帰る源内のあとを追うかのように、直武は銅山方産物吟味役を命ぜられて、安永二年の冬に江戸へ上った。彼は江戸で正式に源内に師事し、オランダの図書や銅版画によって西洋画法の研究を深め、翌安永三年の有名な『解体新書』の翻訳出版に際しては、杉田玄白の依頼で挿絵を描いている。一方、佐竹曙山・義躬らは、参勤のた

赤　絵
赤絵龍鳳文鉢　径38cm　東京国立博物館　中国の万暦赤絵の典型的なもので，「大明万暦製」の銘がある。江戸初期の舶載品と思われる

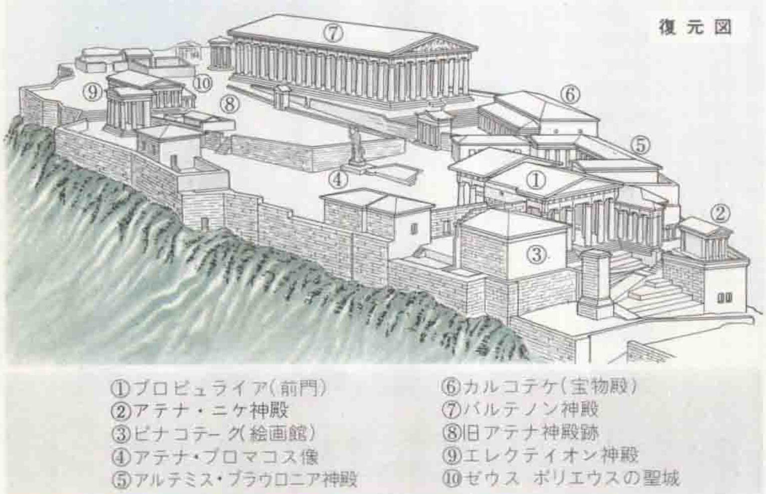
色絵花鳥文壷　高さ27.9cm　重文　柿右衛門としてはかなり早い時期の作品と思われるものの一つで，中国明・清ごろ多くつくられた沈香壷の形式を模したものである

秋篠寺　奈良時代の講堂の位置に鎌倉初期に再建された現在の本堂。建物として大きくはないが，天平建築の風をよく残している。国宝

秋田蘭画
〈上〉小田野直武「不忍池図」　絹本着色　98.5×132.5cm　秋田県　前景は陰影法によって立体的に描き，オランダ銅版画の影響をうけた遠景を配して遠近法を極度に強調している
〈下〉佐竹曙山「湖山風景図」　紙本着色　16.0×24.8cm　秋田　奈良家　秋田蘭画には比較的少ない風景画の傑作。小画面に押された印はオランダ語印

アテネのアクロポリス

南西の丘から見たアクロポリスの遠望。中央にパルテノンがひときわ高く建つ



め江戸に上るたびに、直武を呼んでともに画技の修練にはげんだ。彼らは明治時代以前の洋風画家の常として、輸入された銅版画や図書の挿絵を写して洋風画法を習得したが、単なる模写には満足し得ず、植物、鳥類、小動物などを写生した。また、狩野派や中国清朝の写生体漢画の画風に、陰影法や遠近法の新視覚を加え、オランダ銅版画から学んだ精緻な細密描写を採用して、実感味あふれる鑑賞画を制作している。

佐竹曙山は安永七年九月、秋田城内で日本最初の西洋画論『画法綱領』と『画図理解』を書いた。それらは現存する三冊の『佐竹曙山写生帖』のうちの一冊に記されているが、西洋画の写実の優秀性を強く主張し、陰影法や遠近法の理論を解説図入りで説き、あわせて西洋画の顔料や油絵具の製法に及んでいる。しかし、秋田蘭画の制作期はあまりにも短かった。安永九年に中心作家の小田野直武がわずか三二歳で早逝すると、それは発展の芽を摘みとられた。そして五年後に佐竹曙山が同じく早逝したのちは、田代忠国や佐竹義躬らによって断続的な制作がおこなわれたが、ほぼ一九世紀の初めにはその歴史的生命を閉じてしまった。

桃山時代の洋風画がキリシタン禁制と鎖国のため衰滅したあとに、秋田蘭画は最初に組織された洋風画派であった。それは結局、広義の江戸系洋風画に属するが、*司馬江漢や*長崎派の洋風画家に先立つ先駆性は高く評価される。たいてい、秋田蘭画の作品は漢画の花卉図や花卉図を骨子とし、それにオランダ銅版画風の遠景をそえた折衷画体にすぎず、油絵具などもほとんど用いられていない。しかし、素朴ながら西洋画法をもって東洋的ないし日本的事物を描いたことには、洋風画史上画期的な意義がある。また、秋田蘭画の鑑賞画としての価値には注目すべきものがあって、多くの作品は武人画らしい気品と迫力とをそなえ、西洋と東洋とが混在する一種不思議な美しさを持っている。

最近の研究によると、小田野直武が司馬江漢の洋風画研究に影響を与えたことが確認されている。直武はその作画の晩期において、次第に漢画の観念的主題を離れ、実写的風景画に進もうとしていたが、この方面で十分な業績をあげることなく没した。しかし、直武の遺業は江漢の銅版江戸名所風景図のうちに継承され、より高い次元ものへ発展した。そこで秋田蘭画はかならずしもはかなく消滅したわけではなく、江戸系洋風画の初期に位するものであったともいうことができよう。↓洋風画 〈成瀬不二雄〉

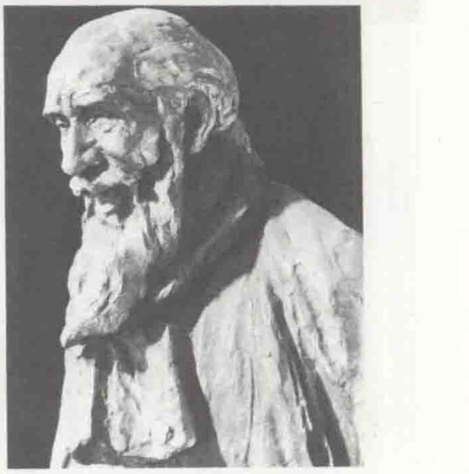
□奈良・太田・武塙共著『近世の洋画—秋田蘭画』(一九六五・明治書房)▽坂本満・菅瀬正・成瀬不二雄著『原色日本の美術25 南蛮美術と洋風画』(一九七〇・小学館)

アクション・ペインティング action painting 一九四〇年代なかばにニューヨークで始まり、五〇年代を風靡した絵画様式。より広汎な絵画上の傾向を指すニューヨーク派、もしくはアブストラクト・エクスプレショニズム(抽象表現主義)の一部をなし、その中心的存在であったが、これらの関係についての意見は一致していない。アクション・ペインティングの名称は、一九五二年に美術批評家のH・ローゼンバーグによって用いられたが、便宜上アクション・ペインターズとして分類された画家はそれぞれかなり異なった作風をもっており、厳密には、様式的な意味で一つのグループにまとめにくい。しかし、アクション・ペインターズに共通するものは、みずからの制作行為そのものの価値を重視し、制作中の動作が画材を通して作品に印せられるような方法で作品を創り出す点にある。制作行為は作品完成という目的の手段という従来の概念をくつがえし、作品は、その主体である芸術家の創作行為を記録するものという位置におかれた。このような主張のもとに制作活動をおこなった主要作家は、*ポロック、*クライン、デ・クーニング、サム・*フランシスらで、ポロックのように非具象作家で絵具や塗料を滴らせた軌跡をもって画面を構成する画家もあれば、デ・クーニングのように一定の具象的モチーフを基本にすえたうえで、激しい筆のさばきに制作行為を示す画家も含まれる。しかし全般的には、制作の動作の結果としてあらわされる線および線の組織体である形体は非幾何学的かつ有機的で、力動感に満ちた抽象の傾向が支配的であった。アクション・ペインティングの誕生には、その表現主義的傾向から、*フォービスムやドイツ表現派などとの親近性もあげられるが、肉体的な制作行為の所産として作品が構成される点で、むしろ*シュルレアリスムの自動筆記法との関係が指摘されている。様式的には、同時代にフランスで起った*アンフォルメルに共通するところが多い。 〈田中文雄〉

アクロポリス acropolis 古代ギリシアの都市(ポリス)の中心部に位置する軍事的・宗教的に重要な意味をもつ小高い丘。ギリシア語で「高い市」の意。古くは城塞・王城として発展したが、のちには各ポリスの聖地となった。なかでもとくに有名なのがアテナイ(アテネ)のアクロポリスで、単にアクロポリスと呼ぶ場合は、通常アテナイのそれを指す。アテナイのアクロポリスは市のほぼ中央にある東西二七〇、幅一五七㍍の岩山からなり、古くはミュケナイ時代に一部に巨岩を積み重ねて王城としていた跡がある。前六世紀にはすでに市の守護神を祭る聖地となり、古アテナ神殿その他の建物が建てられていたが、前四七九年のペルシア軍の侵入によって破壊された。前四四八年以後、ペリクレス時代に大復興工事がはじめられた。工事の総監督は巨匠*フェイディアス、設計は*イクティノスが担当、前四四七年からパルテノンの造営がはじめられ、次いで、プロピュライア、少し遅れてアテナ・ニケ神殿、エレクテイオンが完成する。パルテノンは正面八柱、側面一七柱の周柱式神殿で、ドリス式の荘重かつ繊細、その美しい比例はギリシア神殿建築中の比類なき名作とされる。↓パルテノン

アクロポリスに至るにはアレイオス・パゴス

浅井忠 「収穫」(1890) 油彩 70×98.3cm 重文 東京芸術大学 明治美術会第二回展に出品され好評を博した作品。秋の陽光をいっぱいに浴びて収穫にいそしむ農家の人々を，的確な写実主義の技法で見事に描いている



朝倉文夫 「墓守」(1910) ブロンズ 総高176.0cm 東京 朝倉彫塑館

(アーレスの丘)に面した西側よりジグザグの坂を登り、西の大門、すなわちプロピュライア propylaia に入る。これは建築家ムネシクレスの設計により前四三七年に起工、前四三二年に完成した。巨大な門はドリス式とイオニア式を併用、南北に柱廊翼を備え、北翼の前にピナコテーク(絵画収蔵室)があった。向かって右の西端に突出したイオニア式の美しい小神殿はアテナ・ニケ神殿 Athena Nike すなわち勝利の女神アテナに捧げられた神殿で、前四二七年ごろ起工し、前四二四年ごろ完成した。美しいコレーの壇で知られるエレクテイオン Erechteion は太古神エレクテウスのほか、他の二神を一堂に祀る神殿で、そのプランはきわめて複雑、ギリシアの神殿では異例の形式である。東側に六本のイオニア式の列柱を配した玄関廊があり、これに続いて女神アテナを祀る内室がある。北に面した中央部は床面が一段と低くなり、六本の美しいイオニア式の柱が並ぶ玄関廊が北側に突出し、そのうしろにエレクテウスとポセイドンを祭る内室が続いている。この反対の南側には東側と同じ高さのところに六体の*カリアティードのある有名なコレーの壇が突出している。この複雑な構成の神殿は前四二一年から前四〇五年ごろに建立されたもので、以上をもって前五世紀のアクロポリスの大造営事業は終わる。

しかし、その後ローマ時代に至り、アウグストゥス帝を祀る円形の小神殿など二、三の建物が加えられた。現在、東南端の地下にアクロポリス美術館がある。〈前田正明〉

□村川堅太郎編著『世界の文化史蹟3 ギリシアの神殿』(一九六七・講談社)

浅井忠 あさいちゅう (一八五六—一九〇七) 明治の洋画家。安政三年六月二一日、東京の佐倉藩邸に生まれる。幼時から絵を好み、日本画を学ぶ。明治八年(一八七五)、二〇歳で*国沢新九郎の彰技堂に入って洋画研究に入り、翌九年から工部美術学校で*フォンタネージについて学んだ。同一一年、フォンタネージの帰国後同校を連袂退学して*小山正太郎らと十一字会を結成、同一二年から東京師範学校図画教員となり、同志と洋画研究を独学した。二二年、明治美術会を小山正太郎、松岡寿らと創立、以後毎年展覧会に『春畝』『収穫』(重文・東京芸術大学蔵)などを出品した。明治二七年の日清戦争に従軍して観戦、内国勧業博覧会で『旅順戦役捜索図』が最高賞を受ける。三一年、東京美術学校教授に任ぜられ、三三年から二年間西洋画研究のためフランス留学を命ぜられて滞欧、フランスではグレで制作、『グレ風景』など名作をのこした。三五年イタリア、ドイツ、イギリスを経て帰国、秋から京都高等工芸学校教授となって京都に住み、聖護院研究所を開き子弟養成に努めながら関西美術会に滞欧作品などを発表した。三八年、関西美術院を創立して聖護院研究所を合併、関西の美術の普及に尽力し、この前後から梅原龍三郎や安井曾太郎が指導を受けた。四〇年、開設された第一回文展の審査委員会委員になったが、同年一二月一六日没した。〈竹田道太郎〉

□隈元謙次郎著『日本近代絵画全集1 浅井忠』(一九六二・講談社)▽乾由明編『浅井忠』(一九七一・至文堂)

朝倉文夫 あさくらふみお (一八八三—一九六四) 彫刻家。明治一六年三月一日、大分県に生まれた。上京してはじめ太平洋画会研究所に学び、明治四〇年(一九〇七)東京美術学校彫刻科選科を卒業し、その翌年第二回文展に出品した『闇』が一躍二等賞となって大いに注目され、初期文展で受賞を重ねた。大正五年(一九一六)審査員になったのをはじめ、たびたび官展の審査員をつとめ、一三年帝国美術院会員、昭和一二年(一九三七)帝国芸術院会員、一九年帝室技芸員となり、二三年文化勲章を与えられた。昭和三九年四月一八日没。卓抜な彫塑技術と忠実な観察による自然主義的な写実描写は官展系の彫刻をリードした。長い間東京美術学校彫刻科教授として、また朝倉彫塑塾を主宰するなど後進を指導し、明治・大正・昭和三代を通じて日本の彫刻界に強大な影響を与えた。代表作に『墓守』『山から来た男』『吊された猫』『土人の顔』『三相』『島津斉彬公像』『太田道灌像』などがあり、多くの原型が朝倉彫塑館(東京都台東区谷中七—一八—一〇)に保存されている。肖像彫刻も多い。〈三木多聞〉

□『彫塑 朝倉文夫』(一九六六・平凡社)

アサム(兄弟) Cosmas Damian Asam (一六八六—一七三九)・Egid Quirin Asam (一六九二—一七五〇) ドイツ・バロックの建築家。アサム家はバイエルン地方の芸術家の家系で、兄弟の父ハンス・ゲオルク Hans Georg Asam (一六四九—一七一一) はフレスコ画家。兄弟は、はじめ父のもとで修業し、のちローマに留学してバロック様式を吸収した。兄コスマス・ダミアンは絵画にすぐれ「南ドイツのフレスコの巨匠」といわれてバイエルンのみならずドイツ各地およびスイスに装飾画をのこした。弟エギト・クヴィリンは彫刻に長じ、ロールのアウグスティヌス修道院の主祭壇に『マリア昇天』のような後期バロックの好作例を制作した。ミュンヘンのヨハネス・ネポムク教会堂(一七三三—三五)は兄弟が自費で設計装飾したバロック建築として有名である。〈野村太郎〉

飛鳥美術 あすかびじゅつ

●時代の概観 ●寺院建築 ●飛鳥彫刻
止利仏師とその系統／止利様式以外の系統
●絵画と工芸 玉虫厨子／天寿国繡帳

飛鳥時代とは、日本にはじめて仏教が公伝された時から、大化改新のおこなわれた六四五年までをいうが、仏教公伝の年については『元興寺縁起』によって戊午年(五三八)とするのが有力のようである。つまり、五三八年から六四五年までの約一世紀間にわたり、大和(奈良県)の飛鳥地方を中心に開花した美術をいう。

●**時代の概観** 仏教初伝については、五三八年以前にもすでに民間において信仰されていたらしいが、百済の聖明王が仏像・経典などを朝廷にはじめて献じたときを仏教渡来のはじめとみても、美術史的にはたいした相異はない。聖明王が献じた仏像がどのようなものであったか、推測しがたいことであるが、このときを契機にして、わが国に仏教美術の種子がまかれたとみてよかろう。仏教の渡来は、つまり仏教美術の移入であったと考えられる。飛鳥時代の皇族、貴族そして豪族ら有力な人たちは、仏教の教理を信奉する前に、より深く仏像の美を通して、新しい外来の宗教に帰依するに至った。このことは、日本人の感覚的に新来のものを摂取する態度を、もっとも率直に表わしている。都の多くが飛鳥地方にあったため、この地方を中心に大陸文化が移植され、はなやかな様相を示すに至った。仏教が渡来し、七世紀のはじめころまでは、遺品はみられないが、蘇我氏が仏教の弘布を積極的におしすすめ、飛鳥寺をはじめとする仏教寺院が、つぎつぎと建立されるに至った。推古朝になって、聖徳太子が熱心に仏教を奨励するようになると、その勢いはますます盛んになり、『日本書紀』によると推古天皇三二年(六二四)には、寺院の数は四六か寺、僧八一六人、尼五六九人を数えるに至ったという。寺院の建立をはじめその内部に安置される仏像や絵画は、大陸先進国のそれを手本にして制作されたが、それも中国の北魏時代の美術が中心となって大きな影響を与えている。中国の美術が当時複雑な様相を呈し、一概に北魏時代の影響とのみいいきることはできないが、北魏から東魏・西魏にわたる北朝系の美術とともに南朝の影響もみられ、これらはいずれも朝鮮半島を媒介にわが国に伝えられたものである。大陸美術のわが国への伝播は、飛鳥時代の末ごろ、つまり七世紀の中葉になると、多層化の現

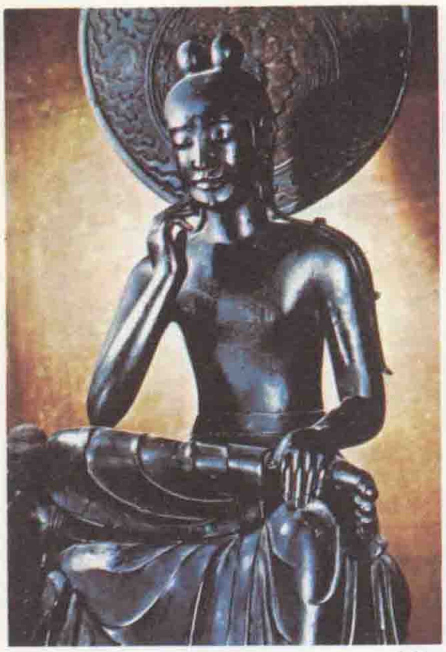
象がみられるようになり、いわゆる飛鳥様式といっても単純に割りきれないものがある。それは大陸先進国の美術を積極的にうけいれようとする一方、大陸美術直模から次第に民族としての主体性をとりもどし、日本独自の美の創造を志向する動きのみられることは見逃がせない。

●寺院建築 飛鳥時代は日本の寺院建築の誕生期にあたり、この期に建てられたものは一つものこっていないが、寺院址とみられる遺跡は、大和を中心に近畿に五〇個所もあり、礎石や出土瓦からみて、伽藍の規模はかなり雄大なものであったことが想像される。そのなかでも代表的なものは飛鳥寺と四天王寺の建立である。飛鳥寺は蘇我氏の建立した寺で、崇峻天皇元年（五八八）に百済から来朝した寺工・瓦工・露盤工ら技術の専門家たちが中心となって工事にとりかかり、同五年には仏堂と歩廊ができ、推古天皇四年（五九六）には塔が完成、同一四年には金堂の丈六釈迦銅像ができあがった。昭和三一年（一九五六）から翌年にかけておこなわれた発掘調査によると、伽藍配置は塔を中心に東金堂・中金堂・西金堂が三方に建てられたプランになっており、講堂・回廊・中門などをいれると、かなり本格的な寺院建築をなしていたことがわかる。この伽藍配置は、もちろんわが国では他に例をみないものであるが、朝鮮半島の高句麗時代の清岩里廃寺址にその先例がみられ、朝鮮直模の形式をとって建てられたことは注目に値する。この伽藍配置を飛鳥寺式伽藍配置と称する。

大阪の四天王寺は、現在再建されているが、推古天皇元年（五九三）聖徳太子の創建にかかわる寺院で、中門・塔・金堂・講堂が直線上に並び、いわゆる四天王寺式伽藍配置をなしている。これと同形式の寺院としては、奈良中宮寺と若草伽藍があげられるが、飛鳥寺式と同じく、大陸・朝鮮の寺院建築の影響がかなり濃いことが指摘される。

●飛鳥彫刻 飛鳥時代の彫刻は、大きく二つに分けて考えてみることができる。一つは*止利仏師の作風をつぐ系統、他は止利仏師の系統に属さないものである。

【止利仏師とその系統】 止利仏師のつくった作例で、現存する最古のものは、奈良飛鳥寺の釈迦如来坐像（通称飛鳥大仏）である。これは推古天皇一四年（六〇六）に完成した丈六の金銅像であって、数次にわたる火災のため大破損をこうむり、拙劣な修理の手が加えられているが、頭部の鼻から上と右手の一部に当初のものがのこっており、北魏の系統をうけてつくったことが判明する。止利仏師作の他の例は法隆寺金堂の釈迦三尊像である。



↑ 3

↑ 1

↑ 4

↓ 2

↓ 5

飛鳥美術

1. 天寿国繡帳残闕（622） 羅綾・平絹地刺繡 88.8×82.7cm 国宝 奈良 中宮寺
2. 釈迦三尊像（623） 銅造 像高 中尊87.5cm 右脇侍93.9cm 左脇侍92.3cm 国宝 法隆寺金堂安置 光背裏面の銘により止利仏師の作であることが判明している
3. 菩薩半跏像（7世紀中期） 木造 像高87cm 国宝 中宮寺
4. 百済観音（7世紀前期） 木造 像高209cm 国宝 法隆寺大宝蔵殿
5. 捨身飼虎図（6世紀末） 国宝 法隆寺・玉虫厨子須弥座絵

校倉　正倉院宝庫南倉南西隅。三角形断面の校木各20本を交互に組み，積みあげている。この校木の組んだ鼻先の出は，下から上へいくにつれ，徐々に伸びている

これは光背の刻銘により、聖徳太子薨去の翌年つまり推古天皇三一年（六二三）、太子の冥福を祈り、太子と等身の釈迦像を止利がつくったことがわかる。その形式は、奥行がなく、横からみると扁平の感じのする正面観照性、体軀の表現が印相をのぞいて左右相称になっており、口もとには古拙的微笑が表われている。この釈迦三尊像は、飛鳥寺の釈迦像と異なり、ほとんど完好な姿をとどめるだけでなく、光背の銘文によって造像の由緒を知りうるとともに、飛鳥美術の精粋を伝えるものとして貴重な価値を有している。この止利仏師の系統をひく造像は、この時代の他の遺品にもうかがわれる。そのなかでも前記釈迦三尊像と双璧をなすのは、法隆寺東院夢殿の本尊救世観音菩薩像である。樟の一木で頭部から蓮肉に至るまでを刻み、全身に金箔を押し、厳しいなかにも慈悲をたたえた面相は、釈迦三尊の釈迦のそれと共通し、着衣の形式、山型の宝冠、両肩にかかる蕨手の垂髪などの表出は、同じ三尊の脇侍によく似ている。これらの両像にみられる止利様式とも称すべき造像の様式は、他にもわずかではあるが小金銅像、法輪寺の薬師如来坐像（樟製）にもみられ、北魏の造像様式にその源をたどることができる。

〔止利様式以外の系統〕こうした止利様式の系統とは別に、温和な、やさしい表現をとった仏像がある。それらは止利様式の仏像のように、一つの範疇にいれるのには無理があるが、北魏とはへだたった中国南方に隆盛をみたと思われる造像の影響や、朝鮮半島のそれを模してつくったと考えてよいものがあり、一様にどの地方の影響によるか、判明しない点がある。

京都広隆寺の弥勒菩薩像は、半跏思惟の姿をした優雅端麗な像であり、最近、韓国の弥勒菩薩像（金銅製）に似ているところから、寺伝にあるとおり朝鮮渡来のものとする説がみられるが、その面貌の表情を比較してみると、そこにはかなり民族的な相異がみられる。一方が朝鮮的というならば、一方は日本的ということができる。作者は不明であるが、おそらく半島から渡来してきた百済人が日本にしばらく住みついて、日本の風土、日本人の感覚に親しんだ上でつくられたものと考えられる。材が飛鳥木彫の通例である樟ではなく赤松であることは、赤松が日本ことに西国ではめずらしい材でないことから、この像をわが国でつくられたものとみるほうが自然であろう。中宮寺の半跏思惟像（寺伝では如意輪観音と称す）は、流麗な線と微妙な抑揚をもった肉付けのある仏像で、もとはやはり広隆寺像と同じく弥勒と称せられていたものであろう。広隆寺像にしろ中宮寺像にしろ、六世紀末から七世紀にかけて半島全般に盛んに造像されていた弥勒像の影響をうけてつくられたことはいなめないし、他にも小金銅像の中にもこのころの作と思われるものが二、三ある。法隆寺の百済観音像は独特のプロポーションを有する観音立像であるが、百済観音という名称は大正期につけられたもので、百済でつくられたことを意味しない。百済の古地にも同型の仏像がみられないところから、おそらく中国の仏像の一つの形式を模してつくったものであろう。法隆寺金堂の四天王像はいくらか百済観音像に近い作風を示し、光背の銘文から山口大口費らが制作したことがわかる。山口大口費の名は『日本書紀』白雉元年（六五〇）に千仏像をきざんだ由が記されているところから、七世紀中葉の作と考えられる。また、法輪寺の虚空蔵菩薩像は樟の一木像であるが、簡潔な手法を用い、しかも素朴な像容を示している点など、飛鳥仏の本領を発揮した優品である。

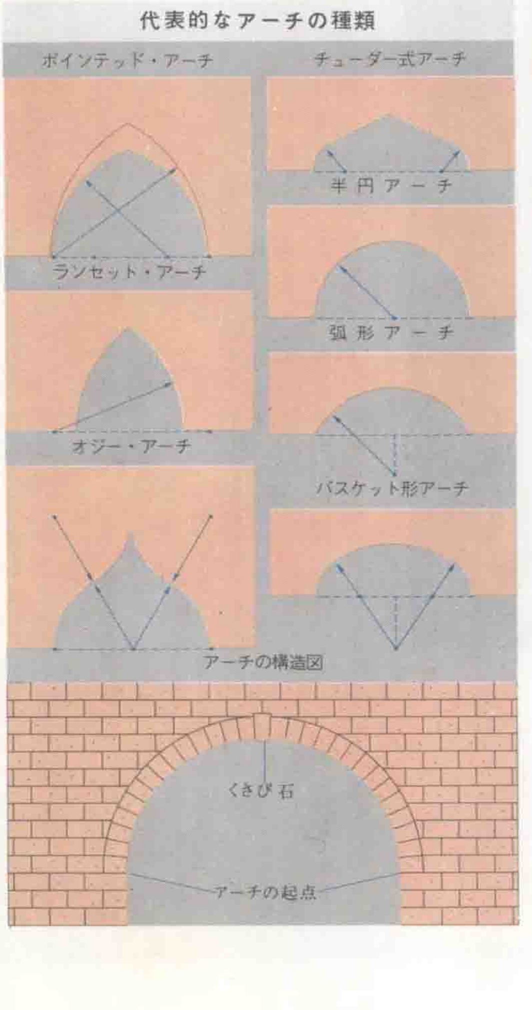
●**絵画と工芸**〔玉虫厨子〕飛鳥時代の絵画および工芸の遺品はきわめて少ないが、法隆寺に伝わる玉虫厨子は、もと宮殿像とよばれた厨子で、飛鳥時代の建築の資料としてばかりでなく、工芸品としてまた絵画の作品として貴重である。玉虫の呼称は、厨子の周縁にめぐらされた透彫の金具の下に一面に玉虫の翅がしきつめられていたところからおこった。玉虫の翅の色と、鍍金をほどこした飾り金具との調和が、顔料では見られない美しい効果をひき出したと思われる。玉虫の翅を金具の下に敷きつめる手法は、朝鮮の古墳から出土した装身具や馬具の飾りに先例がみられる。この厨子の高い台座の四面には、須弥山図や舎利供養図をはじめ、釈迦の前世の物語である本生譚を描いている。とくに本生譚の『捨身飼虎図』は有名で、絵画として本格的なものであって、小さい図柄ながら高い格調をそなえている。人物の細身の描き方は飛鳥仏を連想させるものがあり、劇的な場面に自然の風物をていねいに描きそえている点に、日本絵画の情緒的な特性の芽ばえがみられる。

〔天寿国繡帳〕中宮寺の天寿国繡帳は、もと三㍍四方もあった大きな繡帳が二張あったものの、断片をあつめたものであるが、『法王帝説』に繡帳の中にあらわされていた銘文が写されてあったため、由緒が明らかである。すなわちこの繡帳は、聖徳太子が亡くなったとき（六二二）その妃橘大郎女が、東漢末賢・高麗加西溢らに下絵をかかせ、采女たちをつかって刺繡したものであることがわかる。専門の画師に下絵をかかせ、五彩によって彩られた繡帳が、太子を追慕する上にいかにふさわしいものであったか、想像に余るものがある。玉虫厨子や天寿国繡帳の文様や人物描写をみると、中国の六朝美術の影響がかなり濃いことが理解される。〈永井信一〉

校倉　あぜくら　断面三角形または台形の材木を横に組み、それを壁とした倉。柱を用いず、この壁によって屋根の重みをささえるのが本来の形式で、一般に高床である。日本では上代の官庁や寺院の倉に多く用いられ、正倉院宝庫・唐招提寺経蔵（ともに奈良時代）などが現存する。古くは甲倉・叉倉ともいった。構造は材木の豊富な地域で生まれた丸木造が次第に洗練されてできたもので、日本には上代に中国から寺院建築などとともに伝わったと考えられる。類似の構造はアジアやヨーロッパの各地にあり、日本では角材や板を組んだものが、原始時代の遺跡の倉や神社や民家の倉に見られ、民家では井籠倉という。なお校倉の材が気候によって伸縮し、それによって材の隙間も伸縮し、内部の湿度を調節する作用があるという説が江戸時代以来あるが、この作用は現代の観測実験によっては認められず、またその構造が積み重ね方式であることから、理論的にも認めがたい。

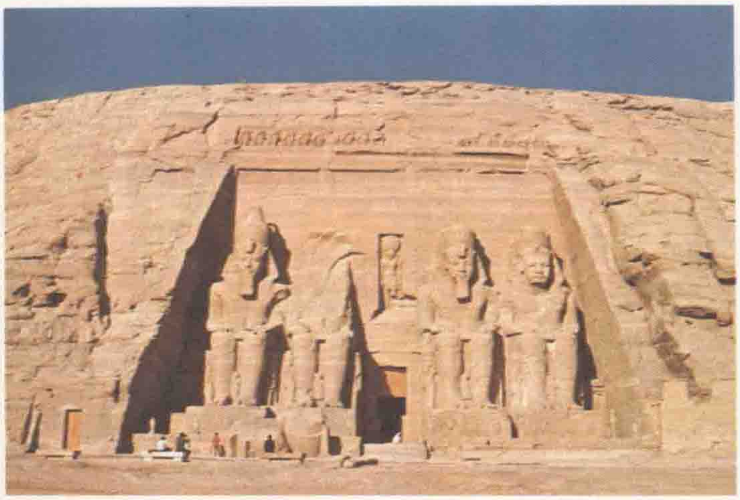
現存する校倉のうち、正倉院宝庫はもっとも規模が大きく、建築意匠も優れている。その構造は、二つの正方形平面の校倉を相互に離して並べて建て、それをつなぐように大きな一つの瓦葺の屋根をかけ、中間の部分も前後に板壁をつけて倉として使用する。右のような構造なので内部は三室に分かれ、扉口もそれぞれに一つ、計三つある。このような構造を双倉と呼び、古代に大規模な倉をつくるとき使用された。↓正倉院〈大河直躬〉

アーチ　arch　煉瓦や石材のような、小さな部材からなる構造法（組積造という）において、開



口部の上部に楔形の部材を用い、曲線形に構成した部分をいう。これから転じて木材や鉄材を使用した場合でも、曲線をなして重みを支えるものをアーチとよんでいる。

アーチ形の着想は、葦や竹を曲げて用いたのに始まるといわれているが、組積造におけるアーチの発明は、粘土分の多い土を型に入れ、太陽で乾かしてつくる、いわゆる日乾煉瓦を建築の主材料としたメソポタミアやエジプトで前四〇〇〇年紀に考案された。楔形の部材を、下に枠をおき、順次に曲線をなして積んでゆく。完成してから枠を取り去るが、重みが部材の相接する面に直角の方向に伝わるので、圧縮力に強い部材のみで大きな開口部をつくることができる。アーチを前後に連続させた形は*ボールトとよばれ、構法としては類似のものである。



アブ・シンベル神殿
移建後の大神殿全景。ユネスコからの国際寄金3600万ドルを工費に4年がかりで完成，両神殿を1個30トン以下のブロック1041個に切断して新位置で接合，再建するという画期的工法がとられた

アーチを広く用いたのはローマ時代の建築であるが、形には円形を多く用いた。その後、石造でありながら大きな開口部を望んだゴシック建築では、二つの円弧からなり、頂点で一点に交わるポインテッド・アーチやランセット・アーチが広く用いられた。これはアーチの幅に左右されずに高さを加減できる利点のほかに、形として円形アーチにない生き生きしさがあったからであろう。アーチは次第に装飾的になり、なかには頂点部分を前に張り出した、立体的なアーチも生まれた。ルネサンス時代には、落着いたローマ風の円形アーチが復活している。近代になって、鉄材や木材の合成材によるアーチも用いられるようになった。

組積造の発達しなかった日本には、アーチは生まれなかったが、禅宗建築の花頭窓は、形としてはアーチといえる。東洋でも組積造の少なくないインドには、やはりアーチがみられ、サラセン建築も広くアーチを用いている。〈小林文次〉

アーツ・アンド・クラフツ・ムーブメント Arts and Crafts Movement 美術工芸運動。一九世紀後半、ウィリアム・*モリスを中心にイギリスでおこなわれたデザイン運動。一八六一年、モリスは*プレ・ラファエル派の画家や建築家と語らって、モリス・マーシャル・フォークナー商会を設立、ガラス絵・織物・壁紙・室内装飾品などの制作に入った。これは、産業革命の進展に伴った工業生産による製品が俗悪きわまるものであったため、その生産方式および商業主義に対してみずからの実践によって反抗したものであった。モリスらは手仕事による労働の喜びと、そこから生まれる真実の美を目指した。モリスの美意識の根拠はラスキンの思想にあり、手業を旨とした中世に理想を見出そうとする。モリスの商会は、六五年には単独の経営に代わったが、次第に事業は拡張した。九〇年にはハマースミスにケルムスコット印刷所が設立され、ケルムスコット版チョーサーとして有名な『カンタベリー物語』などが印刷された。モリスの考えのなかには、機械によってつくられるものは悪であるという思想が最後まで根強く残り、中世の手工芸のあり方を理想にかかげたため、近代的な意味での工芸様式やデザインを創造し得なかった点は否定できない。しかし、真の芸術は大衆のものであるべきだという姿勢において、また過去の様式を受けつぎつつも想像力豊かにつくりだされたデザインの新鮮さによって、同世代の多くの建築家・工芸家を惹きつけ、とりわけ、一八八〇年代にはモリスの啓示を受けたいくつもの工人組織が誕生した。すなわち、一八八二年のセンチュリー・ギルド、八四年のアート・ワーカーズ・ギルドなどがそれであり、また、八八年にはアシュビーが手工業ギルド学校を設立、同年には初代会長クレーンのアーツ・アンド・クラフツ展覧協会が結成されるなどの動きがみられ、近代デザイン運動の発端をつくった。〈高見堅志郎〉

アッシリア美術 ——びじゅつ ⇨メソポタミア美術

アッティカ様式 ——ようしき ギリシア美術、とくに彫刻における基本様式の一つ。アッティカ Attika とはアテナイを中心にエレウシス、マラトン、スーニオンなどを含む地域の総称で、この地には早くからたくましい肉づけの*ドリス様式と、優美・女性的な*イオニア様式が伝えられたが、前六世紀中ごろからアテナイを中心にこの両者の様式を融合・調和した新しい様式が発展した。これをアッティカ様式と呼ぶ。初期の主要な作例に『ヘカトンペドンの破風群像』『仔牛をかつぐ青年』（いずれもアクロポリス美術館）などがある。これらの様式はやがてギリシアの古典様式として開花し、巨匠*フェイディアスや*プラクシテレスの様式として発展した。〈前田正明〉

アトラント atlantes 男像柱。*カリアティード（女像柱）に対立する用語で、男性の彫像を用いて柱としたもの。ギリシア語ではアトランテス。その名称はギリシア神話の天空を支える巨人神アトラスに由来する。シチリアのアクラガスにあるゼウス神殿の巨大なアトランテスはその代表的作例である。〈前田正明〉

アバンギャルド 前衛美術。アバンギャルド avant-garde とはフランスの軍隊用語で、戦闘部隊の先頭に立って本隊の安全確保に当る少数精鋭の一隊の意。転じて、革新的な思想や運動など果敢に時代の先端をゆくものの意に用いられ、とくにロシア革命前夜、階級闘争の先頭に立つ政党およびその党員をさすようになった。それが芸術にも転用されて、従来の芸術概念を一変させるような革命的な芸術傾向あるいは運動を意味するにいたった。

ロシアの画家*カンディンスキーは、その著書『芸術における精神的なものについて』（一九一二）の中で、「精神の三角形」という比喩を語っているが、これなどは前衛芸術の先駆的な定義ともいえる。すなわち、時代の精神生活が形づくる三角形の中で、底辺には広範な大衆がおり、頂点には孤独な、理解されない芸術家がいる。だが、この三角形全体が目に見えぬ形で、前へ、上へと少しずつ動いており、今日、孤独な頂点にいる芸術家の予感にすぎないものが、明日は知識人の関心となり、明後日は大衆の趣味を支配するであろう。芸術家は時代の通念と絶縁し、「精神の内的必然性」に従うことによって、次の時代をつくりだす。

たとえば、第一次世界大戦中におこった*ダダの運動は、あらゆる意味で芸術の限界を打破し、単なる物体も行動も一つの観念に貫かれるとき、芸術作品になりうることを立証した。ここではカンディンスキーの「精神の三角形」は逆転して、芸術家は既成の通念を破壊し、ありふれた物体や偶然的な行為と見分けがたい地点まで個我を追いつめたとき、はじめて未知の領域を切り開くことができるのである。第一次大戦中は、ロシア、ハンガリー、ドイツに社会主義革命がおこり、その後、各国でプロレタリア芸術運動が展開されるなかで、政治の革命と芸術の革命の関係がしきりに論じられ、前衛芸術の概念が広がった。ダダ、*未来主義、*構成主義の運動がその焦点となり、やがて抽象美術と*シュルレアリスムが、前衛芸術の二大潮流とみられるに至る。今日では、既成の芸術への反抗や革命の精神そのものが、大衆社会の多様や風俗の中に拡散し、前衛芸術は特定の流派や運動ではなく、先端的な傾向の総称となっている。↓現代美術 〈針生一郎〉

アブ・シンベル神殿 ——しんでん Abu Simbel 古代エジプトの岩窟神殿。アスワンの南二八〇キロのナイル川西岸にあり、エジプト第一九王朝のラムセス二世（在位前一三〇四—前一二三七）が建造したヌビア地方最大の岩窟神殿で、ラー・ハラクティ、アメン・ラー、プタハの三神に捧げた大神殿と、女神ハトホルに捧げた小神殿がある。大神殿の正面は、崖面を高さ三三㍍、幅三八㍍にけずり、中央の入口の左右に高さ二〇㍍のラムセス二世坐像を二体ずつ彫り出した雄大なもの。それぞれの像の足の間と両脇には家族の小像がたち、入口の上面にはラー・ハラクティの神像が、さらに上段には二段のヒエログリフと二一体の狒々像が浮彫されている。内部は奥行六三㍍にわたって四つの部屋が連なる。最初の大広間には八本のオシリス柱がたち、右側の壁面に有名なカデシュの戦いの浮彫がある。左右には八つの側室がある。四本の角柱がある第二広間、控えの間をへて、三つの内陣に至るが、中央の奥壁には前記の三大神とラムセス二世の四体の坐像が彫り出されている。ナイル川の東岸よりのぼる朝日は、春分と秋分の年二回、正しく神像を照らす。小神殿は正面に四体のラムセス二世立像と、ハトホルの衣服をつけた二

体の王妃ネフェルタリ立像が彫り出されている。高さは一〇㍍。内部は六本のハトホル柱のある広間、控えの間、内陣、二つの小室からなる。これら二神殿は、アスワン・ハイダムによる水没から救済するため、一九六三年から六六年にかけて六四㍍高所に移築された。〈川村喜一〉

アブストラクト ⇨抽象主義

油絵 あぶらえ 油絵具、うすめる溶剤、ワニスなどの画材を用いて、カンバス（画布）あるいはパネルなどに描いた絵をいう。油絵具は顔料を、乾性油を主剤として、天然樹脂、ビース、ワックス、金属石鹸（油との乾燥性を阻害する顔料のものには乾燥剤を添加した媒剤）などで捏練して作られる。油絵具の媒剤処方の完成は油絵創始よりかなり遅れて完成された。

一般に油絵の画法が創始されたのは一五世紀にフランドルの画家*ファン・アイク兄弟によるといわれているが、当時のものは樹脂油絵（オレオ・レジナス・ペインティング）といって、媒剤の主剤が樹脂であるから、画法の秩序や審美的効果は同じようであっても一般に考える油絵とは異なるものである。

〔油絵のはじまり〕 油絵と同じような技法は、エジプトにもあった。ミイラを納めた棺の蓋に描かれた肖像画などは、ゼラチンやミモザからとったゴムや蠟油を使用したようである。その後一二世紀ごろには、すでに油絵具が用いられてはいたが、絵具の製法は不完全であり、便利なものではなかったらしい。油のかわきがおそく、そのかわきを早めるために日光に干したりしたので、画板がひび割れたり、反ったりした。ファン・アイク兄弟は、油の乾燥度の早いリンシード油とウォールナット油を使って天然樹脂を溶かし、一種の艶油をつくった。この油で顔料を練ると、顔料はよく密着し、日かげでもかわき、色彩はさえて透明性の艶のある画面になる。ファン・アイクが油絵の創始者のようにいわれるのはそのためである。さらにこれまでは、多くは板面の上に直接に描かれたが、ファン・アイクは板面に麻布をはり、その上に白亜あるいは石膏などを塗り、十分にその表面を研摩してその上に描いた。これは漆絵の下地塗りと同じで、方法は当時中国の元朝に奉仕したフランドルの修道士によって中国漆絵画法がファン・アイクに伝授されたためであるという。

兄ファン・アイクが南フランスのアビニョン市を流れているローヌ川で景色を写生しているとき、教皇が見てその才を認めたという話が伝わっている。そのときはまだ、油絵具は完成前であった。アビニョンに、ギョーム・メーランというステンドグラス製作者がいて、彼はそこを尋ねるためにアビニョンへきたのであった。油絵の宗教画が外套のはしにふれて、一人の顔が消えてしまったので当惑していたとき、たまたまそこへきた修道士から、中国から伝わった画法というのを教わったというのである。修道士は、樫の板に白亜を糊で溶いて塗り、胡桃油を煮た後に揮発性の油を加えたもので顔料を練って、それで花模様を描いた。ファン・アイクはそれから、いっそう工夫を重ね、油絵の先駆をなす樹脂油絵を完成した。これが後世の油絵が発展するもととなるのである。

東洋には、古くから密陀画というものがある。密陀僧を荏の油（ごま油の一種）あるいは桐油と混ぜたもので粉末顔料を溶いたものである。飛鳥時代の法隆寺の玉虫厨子のものが現存している。この密陀画は油絵であるが、この技法はそのまま漆工家に伝承されて、漆絵という名称に含まれてしまっていたのである。

西洋では、ファン・アイク以後、一五世紀末から一六世紀にかけて、ルネサンスの盛期にはイタリアで油絵技法が盛んになり、それまでの*テンペラ画や*フレスコ画を次第に圧倒するようになった。

〔油絵技法の変遷〕 油絵の正統的な描き方は、はじめに画板、あるいは画布に下地をこしらえ、十分に研摩した平滑な白い面の上に単色でていねいに精密画を描くのであるが、それにはテンペラが用いられた。その上に透明な油絵具を塗っていくのである。この方法は北ヨーロッパ（美術上ではフランドル、ドイツなどイタリアに対比される西欧諸国をさす）ではもちろん、イタリアでも同じであったが、イタリアでは一六世紀になると最初の単色画が次第に大まかな描き方になってきた。これは、北ヨーロッパでは比較的に絵が小さかったが、イタリアでは大画面が要求されたという事情もある。風土・気質・感情などが方法を変えさせていったのである。

絵具も透明なものだけではなく、不透明なものをつくるようになり、絵具の厚みによって、描き方を工夫することができるようになった。*レオナルド・ダ・ビンチに単色画が残っている。それはたとえば、東洋の水墨画のように、筆勢がわかり、線に太さ細さがある。しかし、彩色された完成画では、そういう筆跡が見えなくなっている。一方、ファン・アイクの単色画も残っているが、彼の線は針金のように太さ細さは全然なく、微細な描写で、絵の仕上がりはその微細な形の上に色がついている。これは透明法という。

一六世紀のベネチアでは、*ティツィアーノや*ティントレット、*ベロネーゼらの大画家が絵具の厚みを巧みに用い、生気のある描き方を示した。はじめは下地塗りもあり、単色画から彩色に移っていくのが順序であって、それが踏襲されたが、その手順が略されて、不透明の顔料と絵具の厚みとの上に透明な液状の絵具を塗り、華麗な効果ができた。この手順の省略はやがてはぶっつけ描きができる原因となる。ぶっつけ描きとは絵具を画布に直接に置いていくだけで、細工をしない描き方一般のことである。油絵具は溶き油で薄められれば、透明にも使うことができる便利さもあり、技法の幅はひろくなった。地塗りの色も白だけではなく、色調の好みによって、灰色も、鳶色や、褐色も用いられるようになった。

*ルーベンスは中間色のもの、鼠色を用いていた。鳶色で単色画風に描きはじめ、それから光のあたったほうに絵具を厚く置く。*レンブラントは、ファン・アイクのような細心の技法からはじめたが、のちには独自の描き方をしている。絵具の厚塗りの上に薄く絵具をまた置いていき、それで調子を整える。*グレコも*ゴヤも黒褐色の地塗りを用いていて、その上に絵具は半透明と不透明とを混合している。*ベラスケスは不透明絵具で仕上げていく方法である。不透明絵具は被覆することができるので、多くの便宜がある。綿織物のようにすることも、完全に下のものを消すことも、不満足なところを描き変えることもできる。

油絵具は、画家が苦心して好みのものをつくっていた。ルネサンスのころは、この絵具を練ったり、画板をつくることや金箔を置くことを習うのに何年間もかかった。チェンニーノ・*チェンニーニの『芸術の書』には、この修業に一三年間とある。こういう職人的な修業がくずれてきて、画家の描き方が気ままになり、その要求にこたえて絵具のつくり方も変わってきて、使い方の幅はひろがった。顔料を油で練っただけでは、厚く塗っても筆跡に刷毛目のあとは残すことができない。絵具の厚さは厚ければそれだけ流れやすくくずれるからである。蠟性のものを加えて、くずれを防ぎ、それによっていわゆるブラッシ・ストローク（筆跡のおもしろさをつくる技巧）ができる。

一八二四年に錫のチューブがイギリスで発明されて、絵具のチューブ入りができ、保存にも持運びにも便利になった。一般化したのはこれから後のことであるが、現在の油絵具は、この時に完成されたといえる。絵具は、画家が自分では練らず製造業者がつくるが、製造業者は画家の要求に応じて工夫する。けれども画家にはそれぞれの好みがあるから、フランスではその好みに従って特別注文をうけて練っていた。一方、画家のほうも、既製品をもとに、工夫をして独自の画肌をつくることを考えるようになった。*ユトリロは壁の部分は石膏でかいてから油や絵具で色調をつくっている。ブラックは砂を混ぜてマチエールの変化を求めた。抽象画では異質のものを混合して、特別な感じをつくっているものがある。画板やカンバスについても同様で、ふつうの画布では、その効果が得られないために南京袋を用い（カンディンスキー）たり、あるいはボール紙を用い（ユトリロ、ピカソ）たりする場合もある。

〔油絵の描き方〕 油絵の描き方には、一般的で、それが普遍妥当性をもつというようなものはなくなっているが、印象派前後から*フォービスム、*キュビスムを通って（ただしキュビスムのある時期の作品をのぞく）、いわゆる*エコール・ド・パリの終わるころまでの油絵技法の手順の多くには、それぞれ共通するものがある。油絵具の幅の広さは、それぞれの作風に便宜を与えているが、これはあくまで絵具の塗り方、あるいは置き方であり、手順としては、ていねいな単色の下図からはじめることは考えられておらず、ぶっつけ描き

油絵規格寸法（単位 cm）

号数	人体型（F）	風景型（P）	海景型（M）
0	18.0× 14.0	18.0× ——	18.0× ——
1	22.0× 16.0	22.0× 14.0	22.0× 12.0
2	24.0× 19.0	24.0× 16.0	24.0× 14.0
3	27.0× 22.0	27.0× 19.0	27.0× 16.0
4	33.4× 24.3	33.4× 22.0	33.4× 19.0
5	35.0× 27.0	35.0× 24.0	35.0× 22.0
6	41.0× 31.8	41.0× 27.3	41.0× 24.3
8	45.5× 38.0	45.5× 33.4	45.5× 27.3
10	53.0× 45.5	53.0× 41.0	53.0× 33.4
12	60.6× 50.0	60.6× 45.5	60.6× 41.0
15	65.2× 53.0	65.2× 50.0	65.2× 45.5
20	72.8× 60.6	72.8× 53.0	72.8× 50.0
25	80.3× 65.2	80.3× 60.6	80.3× 53.0
30	90.9× 72.8	90.9× 65.2	90.9× 60.6
40	100.0× 80.3	100.0× 72.8	100.0× 65.2
50	116.7× 90.9	116.7× 80.3	116.7× 72.8
60	130.3× 97.0	130.3× 89.4	130.3× 80.3
80	145.4×112.2	145.4× 97.0	145.4× 89.4
100	162.2×130.3	162.2×112.2	162.2× 97.0
150	227.3×181.8	227.3×162.1	227.3×145.5
200	260.1×193.9	260.1×181.8	260.1×162.1
300	290.9×218.2	290.9×197.0	290.9×181.8
500	333.3×248.5	333.3×218.2	333.3×197.0

アミアン大聖堂　フランス盛期ゴシックを代表する大聖堂の西正面。双塔は1366年ごろ—1410年ごろにつくられ，交差部の尖塔は1528年以後の再建。天井の高さ約43m，大アーケードの高さは20mに及ぶ

であること、削り取ったり塗り変えたりすることの可能性が十分に利用されていることが前提になっている。例として*セザンヌと*ルノアールの描き方の順序をみてみよう。

セザンヌでは、はじめに白いカンバスに淡いコバルト色が、短い線か点でところどころに置かれる。他から見れば、それがなんになるかわからないが、セザンヌには、はっきりした目じるしらしい。そのまわりに緑が置かれたり、黄土色が置かれたりする。その過程でも、まだなにになるかわからない。青が濃くされ、緑に黄が加えられ、黄土色に紫が混じる。それがだんだんと森になり、家になり、道になり、畑になり、丘になる。

ルノアールでは、はじめアンダー・ペインティングといって（フランスではアンバルトモンという）要所にシルバー・ホワイトの絵具をつけておき、これが固まってから溶き油で薄くした液状の赤・青・黄などの絵具を透明性にして塗る。アンダー・ペインティングの絵具はよく透過して造型感を助け、それだけですばらしいと思える。それに黄や緑や赤・白の絵具が加えられていくと、柔らかく裸婦が浮かび出てくる。あるいは薔薇の花になる。絵具はパレットの上で混ぜ合わせない。

〔日本の油絵〕西洋の油絵画法が伝来したのは比較的新しい。支倉六右衛門はローマに滞在中に油彩画に接している。また、ローマ法皇パウロ五世から当時画家に描かせた肖像画を与えられ持ち帰っている。西洋風の絵画に影響された人たちは山田右衛門作、*奥村政信、*円山応挙、*司馬江漢、*亜欧堂田善らであるが油絵は描いていない。幕末のころ、*川上冬崖が油絵を研究しているが、明治初期になってはじめて実用的にとりあげられ、冬崖の弟子、*高橋由一がイギリス人ワーグマンに学んでから五姓田義松、山本芳翠らが油絵を描くようになった。川村清雄は明治一四年（一八八一）にイタリアから帰ってきて西洋画を伝え、イタリア人*フォンタネージが工部大学の教授として招聘されて油絵技法を教えた。その一〇年後に、黒田清輝がフランスから帰国して印象派風の新しい油絵を伝えた。↓絵具　〈寺田春弌〉

回寺田春弌著『油彩画の科学』（一九六九・三彩社）

アフロディテ　Aphrodite　ギリシアの女神で、とくに愛と美をつかさどる。海の泡（アフロス）から生まれたといわれ、その信仰はギリシア全土に及んだ。ローマにはいってもウェヌス（ビーナス）とまったく同一視されて広く崇拝された。⇨ビーナス

アマン＝ジャン　Edmond François Aman-Jean　（一八六〇—一九三六）フランスの画家。セーヌ・エ・マルヌ県に生まれる。アングルの弟子レーマンに師事し、一八八五年奨学金をえてイタリアに留学。八九年パリ万国博覧会で銀メダル、一九〇〇年の同博では金メダルを受けた。作品の多くは官展系サロンへ出品された。本質的にはアカデミシャンであるが、のちには印象派風の技法を入れ、柔らかい色調と優美なタッチで、風俗画や肖像画を描いた。『若い娘の肖像』をはじめ婦人像が多く、平明でわかりやすい。そのほか、装飾画、版画も手がけている。サロン・デ・チュイルリー（一九二三年第一回展）の創立につくした。一月二五日パリで没。その作風は日本でも一時期よく親しまれた。〈小川栄二〉

アミアン大聖堂　——だいせいどう　Amiens Cathedral　シャルトル、ランスの大聖堂とならんで、フランス・ゴシック式聖堂の傑作。ゴシック建築のパンテオンとも称され、フランス・ゴシック式聖堂のうち最大の規模をもち、完璧な均整を見せる。大部分はロベール・ド・リュザルシュおよびトマ・コルモン、トマ・ルノー父子により、一二二〇—六九年に造営された。三六年に身廊部が完成し、さらに内陣部へと工事が進んだが、火災で工事が中断された時期もあって、工事が完了したのは一二六九年である。その後、二つの大塔が一四世紀と一五世紀末に加えられた。平面設計は三廊式身廊、三廊式翼廊および七つの礼拝堂が放射状に配置されたアプス（出張り間）からなりたっているが、アプスの礼拝堂の数が五つから七つにふえた点を除いて、シャルトルやランスの大聖堂と共通している。ゴシック建築でこれまで追求されて来た上昇性がとくに強調され、地上から天井までの四三メートルの高さは、建築技術の完璧さとあいまって、すばらしい空間構成を見せる。高窓層、中層（トリフォリウム）、大アーチ層の三部構成が維持されているが、高窓層のほかに中層の壁面にも窓をあけて、ここからも光線をとり入れる新方式を採用している。西ファサードはパリのノートル・ダム大聖堂の双塔形式を受け継ぎ、三つの玄関口を飾る彫刻群は一三世紀後期様式の源流として重要視され、とくに『美しき神』の立像、『聖者フィルマン像』『月々の仕事』『善徳と悪徳』などの寓意像が有名である。〈浜谷勝也〉

アメリカ美術　——びじゅつ　アメリカの美術は先住民のアメリカ・インディアンの美術と、植民開始後のヨーロッパ人による美術とに大別されるが、一般には後者、すなわち北アメリカ合衆国の美術をさす。

〔インディアンの美術〕中南米地域のインディアン美術（プレ・コロンビア美術）は、かなり高い水準に達したが、北アメリカにおいては低い段階にとどまった。工芸品などがおもで、北西部諸族の奇怪な動物文様や、西南部平地諸族の土器や紐組品の抽象文様に興味深いものを残した。↓プレ・コロンビア美術

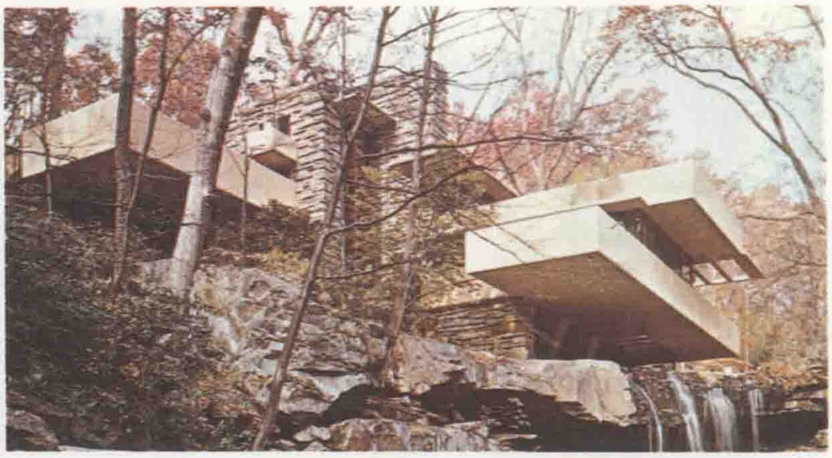
〔アメリカ美術の特質〕ヨーロッパからの移住者によって、本国の様式を移入することで始まったアメリカの美術は、三五〇年の歴史の中で徐々に固有の性格を形成してきた。その特質の一つは、世俗的主題中心の作品の自由な表現にある。厳格なプロテスタントを奉じた移住者たちは、宗教美術を必要としなかったため、それにまつわる西欧美術の伝統からも離れ、また、旧大陸の王侯貴族のような支配層の趣味の押しつけもなかった。他方、個人の自由を尊重する国民思想から、芸術家側の流派的な運動も少なく、個々の自由意志にもとづいて活動した。他の特質は、作品にみなぎる創造的エネルギーで、主題の自由な選択、独創的な表現や技法の開発にみることができる。初期には、建国の理念や開拓精神の謳歌、豊かな大自然への賛歌が、後期では科学や技術、政治や社会の進歩に対する礼賛、あるいは逆に批判などがこの創造的エネルギーの源泉となってきた。しかしアメリカ美術が質的に、他国の美術に伍して世界美術の中にその地位を確立するのは、この半世紀来のことで、とくに第二次世界大戦後の動向にいちじるしいものがある。

〔アメリカ美術の変遷〕一七世紀初頭からの一世紀は前期植民地時代で、本格的な芸術家不在の時代であった。絵画では、イギリスやオランダの中世的な香りを残す地方様式の肖像画が、素人同然の、または独修の無名画家の手で需要を満たしていた。建築は、やはりヨーロッパの地方的中世風様式の名残があったが、技術や材料の制約が独自な創意を生み、機能的で装飾のない木造・石造の住宅や集会場が建てられた。

一八世紀の後期植民地時代の美術は、旧大陸との緊密な交流のうえになりたち、画家ではスマイバート John Smibert （一六八八—一七五一）に代表される移住者の専門芸術家や、*ウェストのような本国に留学し名をなした者が主役となった。イギリスやフランスのアカデミックな様式が尊重され、肖像画が多数をしめたが、植民や開拓に関する歴史画も登場した。また、*コープリーのような、ロマン主義の先駆をなす作家も出た。建築の分野では、アメリカン・バロックともいわれるジョージア様式の隆盛期にあたり、当時のイギリス建築を素朴に模した建築が多数造られた。その例としてフィラデルフィアのインディペンデンス・ホール（一七三二）などがあげられる。

国家の独立につづく一九世紀前半は共和国の建設期であり、政治的・社会的変化に伴い、美術も転換期を迎えた。フランスの新古典主義の影響もあったが、建築家出身の第三代大統領ジェファソンは、新しい共和国を象徴するものはローマ様式であるとして、連邦様式（フェデラル・スタイル）の名を冠して推奨した。ジェファソン設計のバージニア大学校舎（一八一七）などが好例である。他

4↑

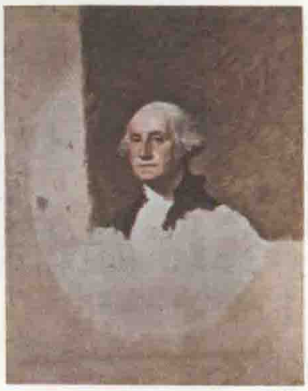


↑1

アメリカ美術

1. フランク・ロイド・ライト設計「カウフマン邸（落水荘）」(1936)　ペンシルベニア州，ベア・ラン
2. スチュアート「ジョージ・ワシントンの肖像画」(1796)　101×88cm　ボストン美術館
3. コープリー「ワトソンと鮫」(1778)　油彩　183×229cm　ボストン美術館
4. スマイバート「ディーン・ジョージ・バークレーとその仲間」(1729)　油彩　177×239cm　エール大学美術館
5. ヒックス「デビッド・トウィンニングの住まい」(1846ごろ)　油彩　69×81cm　ロックフェラー・フォーク・アート・コレクション
6. ワイエス「クリスチーナの世界」(1948)　テンペラ　82×121cm　ニューヨーク近代美術館

5↑



↑2

3

←6

方、絵画の世界ではロマン主義的傾向が主流で、アメリカの大自然のなかに主題を求めた。とくに、「ハドソン川派」とよばれたコール Thomas Cole（一八〇一—四八）やイネス George Inness（一八二五—九四）らはその地方の風景にとり組んだ。前世紀からの素朴な様式を継承するヒックス Edward Hicks（一七八〇—一八四九）や中西部地方の庶民生活を描いたビンガム George Caleb Bingham（一八一一—七九）らの地方画家の存在も重要である。

南北戦争後の一九世紀後半は、急速に資本主義化、工業化が進み、美術も混乱期にあった。国内にあっては、*イーキンズのリアリズム、*ホーマーの風俗画にみるロマン主義、ライダー Albert Ryder（一八四七—一九一七）の神秘主義などが混在したが、いずれもアメリカの土壌に培われた土着性を共有している。他方、*ホイッスラーや*カサットらは、その生涯の大半をヨーロッパで過ごしたが、印象派画家として国際的な評価を得るに至った。建築については、富の蓄積を反映して都市化が進み、都市に大建築が林立するようになったが、無定見な各種の復古様式や折衷様式が入乱れた。だが、工業技術の進歩を反映し、鉄骨構造やエレベーターが開発され採用され、次にきたる摩天楼時代への準備が着々と進められていた。*サリバンは近代技術を積極的に建築へ導入する試みを重ね、独得な様式を生み出した。

第一次世界大戦直前の一九一三年に、ニューヨークでアーモリー・ショー Armory Show とよばれた初のヨーロッパ近代美術展が開かれた。欧州画壇の最先端をゆく*デュシャンの作品はもちろんのこと、キュビスム、フォービスム、後期印象派の作品すら一般大衆にとって目新しく、賛否両論をひき起したが、若い芸術家のモダニズムへの開眼の機会となった。また大戦中の亡命芸術家の影響も加わって、アメリカは近代美術の流れに参加することとなった。サリバンの弟子F・L・*ライトは、自然と人間を有機的に結合させる建築を試み傑作を生んだが、一般情勢は技術的に可能となった摩天楼がコマーシャリズムと手を組み、高さを競い合った。ウールワース・ビル（一九一三・ギルバート設計）のように、近代的構造と無関係な虚飾をまとった建物が大半であった。

第一次と第二次両世界大戦の中間期は、アメリカの近代美術の成長期で、汎世界的な近代美術の諸運動に敏感に反応しつつ、アメリカの直面するさまざまな問題の表現がなされた。キュビスム風に自然や都市のダイナミズムを描いた*マリンや人間不在の都市や工場の情景を幾何学的形態と空

間のなかにあらわしたシーラー Charles Sheeler（一八八三—一九六五）らが活躍した。一九三〇年前後の大恐慌のもたらした社会的影響に取り組み、作品のなかに批判精神をこめて制作を進めたのはベン・*シャーンらであった。当時連邦政府は芸術家の救済対策として公共建築物に壁画を入れる計画を実施し、このとき制作された壁画にも社会問題を扱った作品が多かった。一方、*ウッドやベントン Thomas Hart Benton（一八八九—一九七五）らは地方にあって、伝統的な写実主義を展開させ、地方社会の問題や生活を描き出した。建築では、ナチスの迫害から亡命してきた*バウハウスの創立者*グロピウスが近代技術にもとづく徹底した機能主義の国際様式を伝え、多大な影響を与えた。また同様な理論から生まれた工業製品のデザインの試みも、企業家の不況対策と結びつく矛盾をはらみながらも発展し、*インダストリアル・デザインという新しい美術の分野の開発の功をアメリカにもたらすことになった。アメリカは彫刻にとって不毛の地ともいえるほどの情況にあったが、この期にはいると活発化し、とくに*コルダーが動く抽象彫刻モビールを発表し、彫刻の空間概念を一新させ、注目を浴びた。

第二次世界大戦後のアメリカは、戦争の被害も混乱もまぬがれ、現代美術に対する高い関心と豊かな経済力に恵まれて、世界美術の中心地と目されるようになった。抽象芸術は一般化し、次々と新しい様式が誕生したが、特記すべきものに抽象表現派（アブストラクト・エクスプレッショニズム）がある。なかでも作品を制作する行為の中に芸術表現の価値を求める*アクション・ペインティングは、*ポロックやサム・*フランシスらによるもので、絵具の滴らし、流し、たたきつけなどが織りなす、非定形な軌跡や形体で構成されている。一九六〇年代はじめに登場した*ポップ・アートはダダの流れをひくが、対象となる物体のイメージと物質的意味や機能を分離したり倒置させたりし、造形芸術の新しい局面を開いた。六〇年代後半は、色彩や線の集合で錯視現象をねらった*オプ・アートや、薬物による幻覚像に似た図形を求めたサイケデリック・アート psychedelic art などが試みられてきた。〈田中文雄〉

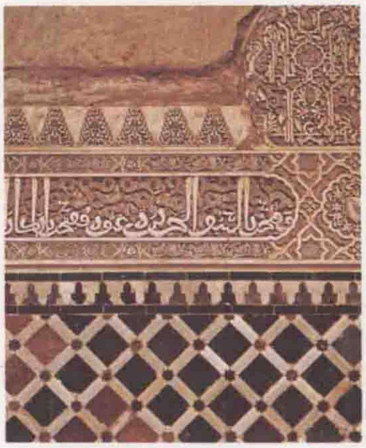
目Oliver W. Larkin : *Art and Life in America* (1949, New York) ▽Samuel M. Green : *American Art* (1966, New York) ▽バーバラ・ローズ著、桑原住雄訳『二十世紀のアメリカ美術』（一九七〇・美術出版社）▽『原色世界の美術14　アメリカ』（一九七一・小学館）

アーモリー・ショー　⇩アメリカ美術

アラベスク　arabesque　装飾文様の一つで、とくにイスラムの建築・美術・工芸に顕著な文様。もとは「アラビア風の」を意味する言葉。狭義に解釈すれば、類型化した植物文様に限定されるが、広義には幾何文、アラビア語の銘文などと組合わされたものを含めることができ、ルネサンスに盛んに用いられた*グロテスク（文様）を含める場合もある。

その基本をなすものは葉や花であるが、いずれも葉柄や花がくのとれた、本来の機能も形態をも失ったものである。これらの装飾要素が各種各様に組合わされ、あるいは蔓のような曲線などで連結されていくつかのパターンを構成し、さらにこれが反復しながら装飾面全体に限りなく展開していく傾向をもっている。したがって、そこから生まれるリズムと動感が、アラベスクの大きな特徴の一つとなっている。アラベスクは素材のいかんを問わず、建築装飾や工芸・服飾にも広く表わされ、その種類にも時代・地域によって多少の差が生じるが、その基本原則は変らない。

古代地中海文化やビザンティン文化の強い影響から脱却するアッバス朝時代には、植物文様の抽象化・類型化が進み、アラベスクの発達が一つの頂点に達するのは一二世紀ごろである。アラベスクがとくにイスラムの世界に生まれ、そこで発達をとげた要因としては、イスラムにおける図像描写の禁忌のほか、古代・中世を通じて西アジア美術に共通する、物象を装飾化してしまう伝統的傾向が考えられる。↓唐草文様　〈杉村　棟〉



〈右〉**アラベスク**　スペイン、グラナダのアルハンブラ宮壁面を飾る装飾の一部

〈左〉**アルキペンコ**「回転木馬のピエロ」（1913）彩色漆喰　グッゲンハイム美術館　キュビスムを彫刻において実践した作品

有島生馬　ありしまいくま（一八八二—一九七四）洋画家・小説家。明治一五年一一月二六日横浜市に生まれる。本名壬生馬。有島武郎の弟、里見弴の兄。明治三七年（一九〇四）東京外国語学校イタリア語科を卒業し、すぐ*藤島武二について油絵を学ぶ。翌年渡欧し、パリとローマの美術学校で短期間勉強ののちヨーロッパ各国を歴訪、さらにパリにとどまって修業した。明治四三年に帰国、おりから創刊された『白樺』の同人となり、セザンヌほか、後期印象派の紹介に努めた功績は大きい。大正三年（一九一四）二科会創立に参加して同展出品のほか、処女作『蝙蝠の如く』（一九二〇—二一）をはじめ『南欧の日』（一九一六）、『嘘の果』（一九一九）などの小説をさかんに発表して知られ、翻訳や美術随筆をも刊行している。昭和一〇年（一九三五）帝国美術院会員となり、二科を離れて同一二年に同志と一水会を創立した。四九年九月一五日没。〈小倉忠夫〉

有田焼　ありたやき　⇩伊万里

アルカイック・スマイル　archaic smile「古式の微笑」と訳される。ギリシアのアルカイック期の彫像に共通して見られる口元の特徴を表現する言葉で、唇の両端をやや上げて微笑の趣をただよわせている。これはいちがいに微笑を表現しているのではなく、むしろ像に人間の生き生きとした感情を与えようとする一種の表現形式で、このため瀕死の兵士や競技をする青年の口元にもこの表現が見られる。とくにアルカイック期のイオニア系の男女の像に顕著で、古典期には消え失せる。しかしこのような表現はかならずしもギリシアに限られたものではなく、西アジアやエトルリアの彫像ならびに中国や日本などの初期の仏像などにも認めることができる。〈前田正明〉

アルカイック美術　—びじゅつ　美術、とくにギリシア美術の初期にみられる時代様式をさす。このアルカイック archaic という言葉はギリシア語のアルケー arche すなわち「はじまり」とか「太古」を意味する語に由来し、古典期以前の美術をいう。その様式的特徴は一見稚拙であるが峻厳、生硬、激しい生命性を示す。このことから広義には他の時代、他の国の発達段階にある初期の美術にもこの言葉が用いられる。ギリシアにおけるアルカイック時代は前七世紀中ごろ、すなわち、ギリシア各地に美しい石造の神殿が建立され、大理石もしくは青銅の等身大の像が制作されはじめた時代から前四八〇年ごろまでを指す。建築・絵画の作例はほとんど残されていないが、大理石の彫刻や陶器に多くのすぐれた作例が見られる。↓ギリシア美術　〈前田正明〉

アルキペンコ　Alexander Porfirowiz Archipenko（一八八七—一九六四）ロシア生まれの彫刻家。キエフに生まれ（五月三〇日）、同地の美術学校で絵画と彫刻を学んだ。モスクワ生活をへて、一九〇八年パリへ移り、そこでピカソやブラックの*キュビスムの影響を大きく受け、その美学を彫刻に実践した。すなわち、対象に忠実で量的な彫刻を排し、頭部や胸などの突出部をくぼませ、あるいは空虚にすることによって、空間性を強調する。虚の部分は凸の部分と呼応しながら、積極的に造形のリズムをつくりだす。パリ時代、この新しい探究がリプシッツやゴンザレスらに伝えられて、彫刻概念を大きく革新した。一九二一年ベルリンに移ってからは作風は装飾的となり、むしろ工芸の領域に影響を与える。二三年渡米、米国籍となる。シカゴ・デザイン研究所などで指導したほか、ニューヨークでは美術学校を開くなど教育面でも活躍し、アメリカ彫刻の刷新に力をつくした。二月二六日ニューヨークで没。〈高見堅志郎〉

アールト　Hugo Henrik Alvar Aalto（一八九八—一九七六）フィンランドの建築家。クオルタネに生まれ（二月三日）、ヘルシンキ工科大学建築学科を卒業。近代建築の影響を受け、三〇歳の若さで競技設計に一位をとったパイミオのサナトリウム（一九二九—三三）は、機能主義のみごとな結実として、国際的に注目された。しかしアールトの本領は、フィンランドへ合理主義をもたらしたことよりも、むしろ自国の風土や伝統との対峙の姿勢にある。この意味でマレイア荘（一九三八—三九）におけるフィンランド特産の木材の巧みな使用、パリ万国博フィンランド館（一九三八）の有機的な壁面などに新たな評価がかけられる。自然とともに構図されたスニラのセルロース工場（一九三六—三九）や、強い色彩の煉瓦によるセイナッツァロの役場（一九

五三）なども同じ路線のもとに進められた。ほかにヘルシンキのコンサートホール、パリのルイ・カレ邸など。また合板使用の家具、曲木椅子などの家具工芸にも新生面を開いた。一九七六年五月一一日、ヘルシンキで死去。〈高見堅志郎〉

アルトドルファー **Albrecht Altdorfer**（一四八〇ごろ—一五三八）ドイツの画家・版画家。レーゲンスブルクに生まれ、同地で没した。初期の伝記的事実は未詳であるが、一五〇五年レーゲンスブルクの市民となり、一九年市参事会員、二六年市の建築家に任じられたことが伝わっている。一一年ドナウ渓谷を、二六年以前におそらくイタリアを旅したものと推定される。彼はドイツ・ルネサンス期の偉大な画家の一人で、その制作は宗教、風景および歴史画に及び、また建造物を描いたデッサン類も多い。*デューラーと並んで、『ドナウ風景』（一五三二ごろ）のような純粋風景画の作がある。彼は、宗教的場面を描いてもドイツの森や山岳の風景との融和をはかり、ロマン主義的な心情をただよわせてドナウ派の基本性格をつくっている。『イッソスの戦い』（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）は、自然と人間とがドラマティックに交感する代表作として名高い。〈野村太郎〉

アール・ヌーボー **art nouveau** フランス 新しい芸術の意で、一八九〇年から一九一〇年にかけて、ヨーロッパやアメリカで流行した装飾様式およびその運動をさす。イギリスでは当時モダーン・スタイルとして知られ、ベルギーではクー・デ・フエ（むち）とかスティル・デ・バン（二〇世紀様式）とよばれた。フランスではギマールの名にちなんでギマール様式あるいはスティール・ヌイール（うどん様式）、ドイツではユーゲントシュティル、イタリアではスティレ・リバティ、スペインではモデルニズモとよばれた。

アール・ヌーボーの誕生は、ヨーロッパの伝統的芸術に反発し、新芸術を打ちたてようとする当時の美術界の風潮を背景にしているが、とくに*モリスの*アーツ・アンド・クラフツ・ムーブメント、*クリムトや*ブレイクらの絵画、日本の浮世絵などの影響を見逃がせない。

アール・ヌーボーの作家たちは、一般に、伝統からの離脱、新様式創造を目ざし、自然主義、自発性、技術的完全を重視した。従来の建築、工芸が典型をギリシア、ローマあるいはゴシックに求めたのに対し、あらゆる歴史的様式を否定し、自然の形態にモチーフを借りて新しい表現を獲得しようとした。とくに蔓草（つるくさ）や蔦（つた）を思わせるしなやかな線条、浮世絵などに見られる波形、あるいは火炎状のフォルムなど、有機的で動きのあるモチーフを好み、左右相称や直線的構成を故意に避けた。このため、そのデザインは曲線・曲面の集積による流動的な美を生む反面、堅固な構築性や機能にもとづいた合理性に欠け、耽美（たんび）的な装飾におちいる危険も大きかった。アール・ヌーボーが比較的短命に終わったのも、そのためである。

アール・ヌーボーの盛期は、一八九五年ごろからほぼ一〇年間である。それより以前一八八〇年代に、イギリスのマクマードArthur H. Mackmardo（一八五一—一九四二）、アメリカの*サリバン、スペインの*ガウディらがグラフィック・デザインや建築において、曲線的なフォルムを多用した作品を発表している。次いで、イギリスの*マッキントッシュ、ベルギーの*バン・デ・ベルデとオルタ Victor-Pierre Horta（一八六一—一九四七）、フランスのギマール Hector Guimard（一八六七—一九四二）とガレ Emile Gallé（一八四六—一九〇四）、イタリアのダロンコらの作家が活発に作品を発表するようになって、アール・ヌーボーは広く急速に普及した。とくに一八九六年に、ドイツの美術商ビングがバン・デ・ベルデに依頼して内装を施したパリの店は「アール・ヌーボー館」と名づけられたが、これが名称の起りともなり、その装飾の独自性によって非常な人気を博したことが、この新様式の流行に拍車をかけた。一八九七年のドレスデンの博覧会、一九〇二年のトリノの博覧会などには、アール・ヌーボーの室内装飾、家具などの工芸品の展示が大きな比重を占めている。

一方、ドイツ、オーストリアでは、一八九六年にミュンヘンで発刊された雑誌『ユーゲント』（青年）にエックマン Otto Eckmann（一八六五—一九〇二）らのすぐれたデザイナーが作品を発表し、いわゆるユーゲントシュティルが生まれたが、これはアール・ヌーボーとほぼ同一のものといいうる。だが、一九一〇年ごろから建築、工芸界には機能と社会性をより重視する風潮が強まり、アメリカにおける*ティファニーのガラス器、スペインでつづけられたガウディの建築活動などのわずかな例を除き、アール・ヌーボーは消滅する。しかし、従来の歴史主義、伝統主義に反抗し、現代美術の確立に一つの先駆的役割を果たしたことは、高く評価されねばならない。〈友部　直〉

□S・T・マドセン著、高階秀爾・千足伸行訳『アール・ヌーヴォー』（一九七一・平凡社）▽高

アルトドルファー　「イッソスの戦い」(1529)　板絵　158×120cm　ミュンヘン　アルテ・ピナコテーク　バイエルン侯ウィルヘルムに依頼されて描いたアレクサンダー大王がペルシア王ダリウスを破った戦闘図。彼はこの絵を完成するためレーゲンスブルク市長の職を辞退している

階秀爾著『世紀末芸術』(紀伊国屋新書) ▽Maurice Rheims: *Age of Art Nouveau* (1966, Thames & Hudson, London)

アルノルフォ・ディ・カンビオ **Arnolfo di Cambio** (一二四〇ごろ—一三〇二/〇三) イタリアの建築家・彫刻家。ニコラ・*ピサーノの助手としてシエナ大聖堂の説教壇その他の制作に従事した後、一二九四年に起工されたフィレンツェ大聖堂の造営に直接参画する。しかし、彼の設計は後継者、とくにタレンティ **Francesco Talenti** (?—一三六九) によって大幅に変更され、拡張された。また、バラッツォ・ベッキョの建築 (一二九九—一三〇九) もてがけたが、彼の設計で重視されるのはフィレンツェのバディアおよびサンタ・クローチェの両聖堂である。彫刻家としては、前記シエナ大聖堂の説教壇 (一二六五—六八) をはじめ、シチリア王カルロ・ダンジョ像 (一二七七)、ローマ教皇ボニファチウス八世像などを制作した。オルビエトのサン・ドメニコ聖堂に設置された枢機卿デ・ブライエ (一二八二没) の墓碑は、その後一世紀以上にわたって各地で作られた壁面墓碑の原型となった。そのほか、ローマのサンタ・マリア・フォーレ・レ・ムーラ聖堂とサンタ・チェチリア聖堂にそれぞれ聖櫃を制作している。〈浜谷勝也〉

アルバース **Josef Albers** (一八八八—一九七六) ドイツ出身のアメリカの画家・美術教育家。三月一九日ウェストファーレンのボトロップに生まれ、ベルリン、エッセン、ミュンヘンの各地の美術学校で絵画とステンドグラスを学び、最後にワイマールの*バウハウスで学んだ。卒業後、同校の閉鎖まで基礎デザインを教え、一九三三年にアメリカに移住し、ブラック・マウンテン・カレジを本拠にバウハウスの教育理念と教育法をアメリカに紹介した。他方では幾何学的抽象絵画を発表し、幾何学的なフォルムと構成および色彩の視覚的映像効果についての実験を作品のなかに試みた。また一九六〇年代に隆盛をきわめた*オプ・アートは、彼がバウハウス時代に試みた成果に負っている。七六年三月二五日、コネチカット州のニューヘブンで没した。〈田中文雄〉

アルハンブラ **Alhambra** スペインのグラナダ地方にある、中世イスラムの代表的宮殿建築。イスラム最後の王朝ナスル朝時代 (一二三二—一四九二) に造営された王城で、堅固な壁に囲まれ、王宮のほかにカサバ (砦)・モスク・兵営・造幣所・浴場などがあって、一つの都市の機能を果たしていた。現存する宮殿は、一方にはるかシエラ・ネバダの峰々を望み、眼下にはグラナダの街を一望に収める小高い丘の上に位置している。その主要部は、ユースフ一世 (在位一三三三—五四) とムハンマド五世 (在位一三五四—五九、一三六二—九一) の治下に建設された。アラビア語で赤を意味するアル・ハムラがアルハンブラの語源で、それは外壁に塗られた赤みがかった漆喰(しっくい)の色から出ている。宮殿のプランは、謁見の間などの公儀の部屋と、王の居室、ハレムなどの私用の部屋に囲まれた長方形の中庭を中心に一つの区画がつくられ、それがいくつか組合わされて全体を形づくっているため、整然とはしてはいない。パティオと呼ばれる中庭には、通常その中央に泉亭、池、噴水が設けられている。そのうち、もっとも人口に膾炙(かいしゃ)している「獅子(しし)の中庭」は、柱廊に囲まれ、中央には一一世紀ごろの作と考えられている一二頭の石彫の獅子に支えられた噴水がある。中庭の東西両端からせり出したパビリオンは、林立する細い大理石の柱に支えられ、その柱頭を飾るレースを広げたような漆喰細工はみやびな美しさをみせている。それにもましてアルハンブラの名を不朽にしたのは、宮殿の内壁、天井、床いちめんに展開する万華鏡さながらの装飾であろう。場所に応じて色タイル・漆喰・石彫を使い分け、アラベスクや幾何文、そして柔らかいカーブを描くナスヒ体のアラビア語銘文を各種各様に組合わせ、それを反復させながら無限に展開させていく手法は、イスラムの装飾のなかでももっとも洗練された美しさを生み出した。「二姉妹の広間」「アベンセラーヘスの広間」の穹窿(きゅうりゅう)や円天井の内側は、精緻なムカルナス (鍾乳石飾り) によって埋められ、小さな明り窓からさしこむ鈍い光によって幻想的雰囲気をかもし出し、それがあたかも空中に浮いているような錯覚を起こさせる。

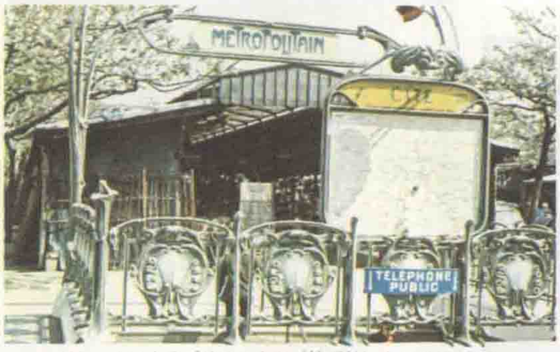
諸王によって、各所に規模の小さい離宮が建てられたが、そのひとつ「ヘネラリーフェ」は、楼閣や見晴し台、広々とした庭園からなっていて、山からひかれた水は泉となり池となって、庭園の草花をうるおし、王たちの渇きをいやした。

この建物は、のちにイスパニア王国のフェルディナンドとイサベラの手にわたったが、ほとんど改増築を加えられなかったのが幸いし、中世イスラムの宮殿建築の繊細かつ精緻な円熟した姿をそのままに伝えている。写▷14 〈杉村 棟〉

▣神吉敬三解説・二川幸夫撮影『アルハンブラ』(一九六六・鹿島出版研究所)

アルプ **Hans Arp** (一八八七—一九六六) ドイツ系の彫刻家・画家。ストラスブールに生まれ (九月一六日)、のちにフランスに帰化してジャン **Jean**

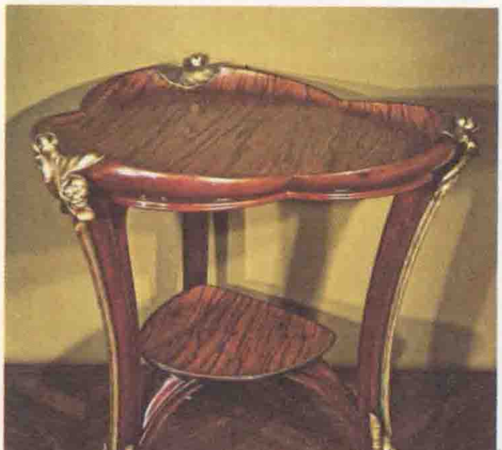
アール・ヌーボー



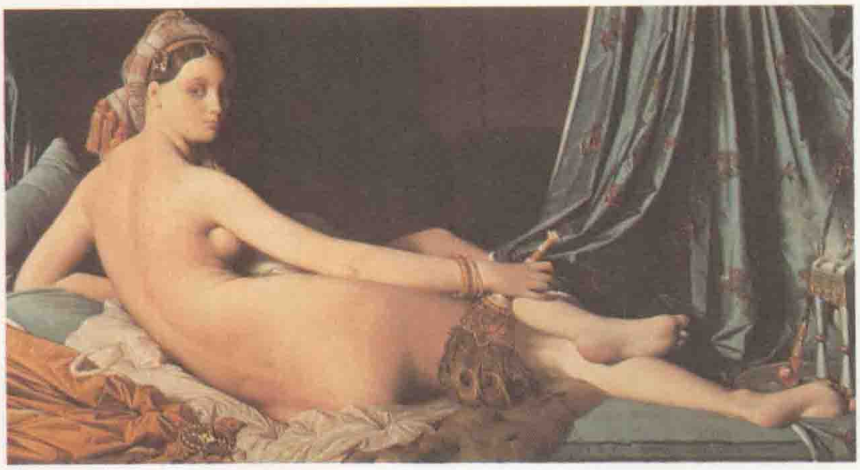
ギマールによるパリのメトロ(地下鉄)入口のデザイン

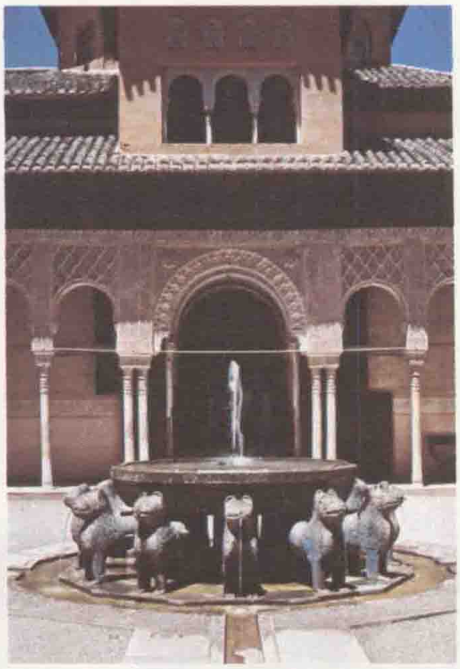
エミール・ガレのガラスの瓶 (1900ごろ)

アレクサンドル・シャルパンチエの木彫譜面台 (1910ごろ)


ギマールの原案による三角の台　パリ　装飾美術館

ガウディ設計のミラ荘 (1905—10) のインテリア





アングル
〈上〉「グランド・オダリスク」(1814)　油彩　91×162cm　ルーブル美術館　ローマ留学時代の成果を結集した作品で，典雅で優麗な裸婦像は19世紀古典主義不滅の名作
〈右〉「アレクサンドル・ルチェール夫妻とその娘」(1815)　デッサン　27.8×22.1cm　ボストン　フォッグ美術館

アルプ　「乳房の王冠」(1945)　大理石　ベネチア　ペギー・グッゲンハイム・コレクション

アルハンブラ　スペイン，グラナダにあるイスラム王朝ナスル朝の居城で，14世紀に完成。写真はその一部の「獅子の中庭」で，イスラム建築の最高傑作の一つ

と改名する。詩人として名乗りをあげており、ワイマール美術学校とパリのアカデミー・ジュリアンに絵画を学び、一九〇八年には抽象絵画と彫刻を発表した。一二年には*カンディンスキーを知り、ミュンヘンの「青騎士」運動に参加、さらに一六年にはチューリヒに移り、詩作・挿絵(さしえ)・コラージュ・彩色レリーフなどの多彩な仕事によって*ダダの運動を積極的におしすすめた。一九年と二〇年には*エルンストと交わり、やがて*シュルレアリスムの陣営に加わる。一九三一年にパリで結成した「抽象(アブストラクシオン)＝創造(クレアシオン)」のメンバーともなる。絵画からレリーフをへて丸彫に達した彼の作風は、極度に単純化された形態ではあるが、有機的な弾力に富み、またユーモラスな表情をもち、根源的な人間の生命力が表出されている。抽象彫刻という名を嫌って、アール・コンクレ（具象美術）とみずからの作品をよんだ。詩集『名のない詩』（一九四〇）、『雲の椅子』（一九四六）などを著わす。スイスのバーゼルで六月七日に没。〈高見堅志郎〉

アルベルティ　**Leon Battista Alberti**（一四〇四—七二）イタリアの建築家・人文学者。流浪中のフィレンツェの商人の庶子としてジェノバに生まれ、パドバとボローニャで教育を受ける。二〇歳の時に書いたラテン語による喜劇が古代の原作と間違われたというエピソードが残っている。*ビトルビウスの建築論がこのころ再発見され、強い刺激を受けた。一四二八年ごろ、はじめてフィレンツェを訪れ、*ブルネレスキ、*ギベルティ、*ドナテロらと交わり、美術に関する最初の論著『絵画論』（一四三六）を、これら美術家たちに献じている。彼は一四三二年から六二年まで教皇庁に仕え、一四四〇年代に建築に関与し始め、一四五〇年ごろ『建築論』（全一〇巻・死後刊行）の執筆に取りかかっている。建築家としては、部分と全体の調和にもとづく明快な空間構成にたって、イタリア各地で活躍した。フィレンツェではパラッツォ・ルチェライ（一四四六起工）に古典的な片蓋柱を用いて外観を整え、サンタ・マリア・ノベラ聖堂（一四七〇完成）では、やはり古典的なモチーフによる大胆なデザインで正面を装っている。そのほか、リミニのサン・フランチェスコ聖堂（一四五〇ごろ）、マントバのサン・セスティアーノ聖堂（一四六〇以降）、サン・タンドレア聖堂（一四七〇以降）も手がけた。彼の活動分野はそのほか、哲学・数学にまで及び、イタリア・ルネサンスの精神を深く体得した代表的な一人にかぞえられている。〈浜谷勝也〉

アングル　**Jean Auguste Dominique Ingres**（一七八〇—一八六七）古典主義を代表するフランスの画家。八月二九日モントーバンに生まれ、はじめ画家・彫刻家であった父に学び、一七九一年ツールーズの美術学校に入る。九七年にパリに出て、当時、画壇の主流としてはなばなしい活躍をしていた*ダビッドに師事した。一八〇一年『アガメムノンの使節たち』によってローマ賞を受賞、一八〇六年イタリアに遊学する。ここでの滞在は二四年までの一八年間に及び、その間、古典絵画の研究、とくにルネサンスの巨匠ラファエロの画風に学ぶところが多かった。肖像画家として天賦の素描力と古典風の洗練のもとに多くの作品を描いたが、本国フランスではかならずしも彼を認めなかった。一八一四年『グランド・オダリスク』を制作。二四年パリへ帰るとともにサロンに出品した『ルイ一三世の聖母への誓い』（モントーバン本寺の依頼によって制作、現在そこにある）によって一躍画壇の脚光を浴び、二七年『ホメロス礼賛』をサロンに出品、ドラクロアによる新興のロマン主義運動に対抗する古典派の主柱としての地位を確保した。三三年『ベルタン氏像』を制作、三四年ローマのフランス・アカデミーの長としてふたたびイタリアにおもむいたが、四一年パリへ帰った。その後は名声の高まりとともに、古典的立場を背景に、他のいかなるものにも妥協せず、アカデミー美術学校に支配的地歩を築き、近代絵画に大きな影響を与えた。一月一四日パリで没。作品は多くの肖像画・歴史画、とくにギリシア彫刻を思わせる優麗な裸婦に妙技を発揮した。今日ルーブル美術館を飾る前述の『グランド・オダリスク』『ベルタン氏像』『ホメロス礼賛』をはじめ、『泉』『トルコ風呂(ぶろ)』『浴女』『リビエール夫人像』などは、一九世紀古典主義の不滅の名作として輝いている。〈嘉門安雄〉

📖ローゼンブルム著、中山公男訳『アングル』（一九七〇・美術出版社）

アンコール遺跡群　——いせきぐん　クメール文化（現在のカンボジア）を開花させたアンコール王朝が建立したもので、代表的なものにアンコール・ワット（王都寺院）と、中心にバイヨン廟をもつアンコール・トム（大王都）がある。そのほかプノム・バケン、プラカーン、スラ・スラン、バコン、バンテアイ・スレイなどの遺跡も多い。
⇩東南(とうなん)アジアの美術(びじゅつ)

アンジェリコ　**Fra Angelico**（一三八七／一四〇〇—一四五五）イタリア、フィレンツェ派の画家でドメニコ派の修道士。本名は、グイド・ディ・ピエトロ **Guido di Pietro** またはジョバンニ・ダ・フィエゾレ **Giovanni da Fiesole** で、生涯を敬虔なキ

アンジェリコ
〈上〉「最後の審判」(1450ごろ) 板絵 103×212cm サン・マルコ美術館
〈左〉「亜麻商人の聖母子」(1433—34) 板絵 祭壇画 サン・マルコ美術館

〈下〉**アンソール** 「カーニバル」(1920) 油彩 54×73cm アムステルダム市立美術館
仮面と骸骨の画家といわれたアンソールは、表現主義に先駆するといえよう

リスト信仰の表現に生きたことから、死後、ベアート・フラ・アンジェリコ（祝福された天使僧）と呼ばれた。フィエゾレに生まれ、バサーリによれば、二〇歳で同地のドメニコ教団にはいったといわれるが、最近の研究では、一四一七年にはすでに画家になってはいたが、まだ俗人であり、フィエゾレの修道僧になったのは一四二〇—二二年ごろとされる。その後一〇年間ほど、中部イタリアの各修道院で過ごし、一四三六年、フィレンツェのサン・マルコ修道院に移った。はじめモナコ Lorenzo Monaco（一三七〇？—一四二三）のゴシック風から出発し、テンペラ画法で輝くような色彩と丹念な細部描写をみせたが、そのことは『受胎告知』と『三賢王の礼拝』（一四三三—三六、サン・マルコ修道院）からうかがわれる。やがて、*ドナテロや*マサッチョらの影響で量体表現と遠近法を会得するが、その影響は『聖母戴冠』（一四三八ごろ、ウフィーツィ美術館）における各人像表現と空間配置などにすでに現われている。しかし、その背景は中世からの伝統である抽象的な金地背景で、この作品は彼がゴシックからルネサンスへの道をたどっていた過渡期を示している。また一四三三年の『リナイウォーリの聖母』（サン・マルコ修道院）や三五年ごろの『キリストの降架』（同上）では、自然の直接の観照から得られたに相違ない風景描写もみられ、自然主義への傾倒が認められる。そして、サン・マルコ修道院の一連の壁画ではフレスコ画法を採択し、その制約と特性を十分わきまえながら、たとえばそこでの『受胎告知』のように、主題の本質をとらえた単純化と立体的構図に造形的な人物像を配して、ここに完全にルネサンスの画家になりきる。さらに四五年、教皇の召命で弟子*ゴッツォーリとローマにおもむき、バチカン宮ニッコロ五世礼拝堂の壁画装飾に従事するが、その諸壁画では、ローマの古代建築の壮大さによって開眼させられ、スケールの大きな画家に成長していた。ローマ滞在中、弟子たちとオルビエト大聖堂の壁画装飾にも出かけ、また一時フィレンツェにも帰り（一四四九—五二）、フィエゾレの修道院長も勤めたが、晩年はローマのサンタ・マリア・ソープラ・ミネルバの修道院で過ごし、五五年三月一八日に没した。〈久保尋二〉

アンソール James Ensor（一八六〇—一九四九）ベルギーの画家。四月一三日オステンドに生まれ、一一月一九日同地で没。父はイギリス人。一八七七—七九年ブリュッセル美術学校に学ぶ。初期には*マネおよび印象派を範とするが、同時に*ターナーや象徴主義の影響も認められる。八〇年オステンドに帰り、八三年グループ「XX」のメンバーとしてフランドル風の風景画や室内画のモチーフを写実的に、あるいは象徴的に描く。しかし八五年ごろから次第に独得の画風を開拓して時流を離れていく。それは亡霊・仮面・骸骨・モンスターといった空想的な形姿をモチーフとし、これらを奔放な色彩と大胆なデフォルメによって形象化したもので、その怪奇と幻想およびときに風刺をまじえた表現は、フランドル絵画の先達*ボッシュや通称「地獄のブリューゲル」の血脈を思わせる。とくに仮面への愛好は強く、大作『キリストのブリュッセル入市』や『仮面のなかの自画像』などはその代表作として知られる。そこには群衆の爆発的な力と自我の孤独感とが現代的意識のもとにペシミスティックに表現されている。当時異端視され九〇年代を頂点として終った彼の作風は、*表現主義と*シュルレアリスムによって高く評価され、それぞれの先駆的表現と見なされている。彼は石版画・銅版画もよくした。〈野村太郎〉

アンティミスム intimisme フランス語 アンティミテ intimité（親愛、親和の意）から生まれた言葉。美術上では主義、流派といったまとまった概念ではなく、題材、テーマを日常のありふれた生活に求め、親しみのある表現で、それらを愛情をこめて描こうとする、現代絵画にあらわれた一つの傾向を指し、それらの画家たちをアンティミストという。*ボナールや*ビュイヤールらが代表的作家で、素朴派といわれるアンリ・ルソー、ボンボアらもこの傾向が強い。〈富山秀男〉

安藤広重 あんどうひろしげ ⇨歌川広重（うたがわひろしげ）

アントネロ・ダ・メッシーナ Antonello da Messina（一四三〇ごろ—七九）イタリアの画家。シチリア島メッシーナに生まれ、ナポリでコラントニオ Colantonio に学ぶ。フランドル絵画、とくに*ファン・アイクの作品から影響をうける。ミラノにおもむき、一四五六年ごろまで滞在。一四五七—七四年はメッシーナに帰って制作を続ける。七五—七六年にかけてベネチア、ミラノにおもむき、サン・カッシアーノ聖堂（ベネチア）の祭壇画を制作した。代表作『聖セバスティアーノ』（ドレスデン絵画館）にみられるように、フランドル絵画からとり入れた輝くような明るい色、リアリズムにもとづく新しい油彩画の技法、そして大胆な構図は*ベネチア派に大きな影響を与えた。そのほか『書斎の聖ヒエロニムス』（一四六〇ごろ）、『救世主』（一四六五、いずれもロンドン、ナショナル・ギャラリー）、『傭兵隊長の像』（ルーブル美術館）などがある。一四七九年二月メッシーナで

〈右〉**安南焼**　安南染付龍文水指　高さ16cm　京都　桂春院　俗に絞り手ともよばれる染付で，江戸初期に日本に伝来したものらしい

〈左〉**アンフォルメル**　フランスの抽象作家マチューが，1957年に来日して個展を開いたさい，草月会館ホールのために制作した「壁画」と題する大作（1×3m）の部分

没。　〈久保寺二〉

安南焼 あんなんやき　現在のベトナム地方で焼成された染付を主とする各種の陶磁をいう。その窯址はハノイ付近と想定されているが、詳細はまだ判明していない。この地方は唐・宋以来中国の影響を受け、また多くの中国人が移住していることも合わせて考えなければならない。しかし、陶土、釉薬が異なり、芸術的感情も違っているのでまた特殊な陶磁を形成した。この安南焼の白磁は中国に近似しているがやや素朴で、唐代の白磁に近いものがある。青磁は発色が悪くて暗緑色になっている。染付は青色がやや暗いのが特徴となっている。その絵は竜・獅子・鳳凰・鹿・鶴などの動物文と魚・蝶・蜻蛉のような魚虫類、草花は牡丹文・唐草文などがあり、器形には盤皿・碗をはじめ壺・盒子などがあり、全体にわたって粗重な感じがする。また色絵の三彩・五彩・赤絵などもある。　〈杉村勇造〉

アンフォーラ amphora ギリシア　ギリシアの壺の一形式。二つの把手のついた胴にふくらみのある深い壺。⇩ギリシア美術

アンフォルメル informel フランス　第二次世界大戦後、フランスを中心におこった新しい絵画運動。「不定形なるもの」の意味。第一次世界大戦後、抽象絵画の世界にドイツ*表現主義や*ダダの流れを引いて、色彩に重点を多くし、もっと激情的、主観的な訴えをもつ表現主義的抽象が生まれ、第二次大戦後、フランスの評論家ミシェル・タピエはこうした傾向の画家たちのグループ展（激情の対決展・一九五二）を組織するとともに、小冊子『別の芸術』によって、この運動の新しい展開を方向づけ、それをアンフォルメルとよんだ。すなわち具象、非具象をこえて、あらゆる定形を否定し、空間やマチエールに専心し、それによって別の世界をつくり出そうとした。それは、明らかに既成の美的価値を破壊し、新しい造形の意味をつくり出そうとしたのであるが、無定形、無限定の自由が、かえって表現ということから遠ざかる危険性も含んでいる。代表的な画家に*フォートリエ、デュビュッフェ Jean Dubuffet（一九〇一—　）、東洋の書の手法を取り入れているマチュー Georges A. Mathieu（一九二一—　）らがあげられ、一つの国際的な芸術運動に展開した。アメリカを中心におこった*アクション・ペインティングはこれに対応するものである。なお日本でも、タピエ、マチューの来日によって一時画壇に影響を及ぼした。　〈嘉門安雄〉

アンリ・ルソー　⇩ルソー

イ い

イオニア様式 ——ようしき　*ドリス様式と対比されるギリシア美術の基本様式の一つ。エーゲ海を含む小アジアのイオニア諸地域に発生し、前六世紀以後アテナイをはじめギリシア全土に広がった。その様式的特徴は、ドリス様式が雄勁簡素、男性的性格を示すのに対し、イオニア様式はオリエントの影響が強く、優美繊細、女性的な趣を示す。このような特徴は神殿の柱式（*オーダー）や着衣の女性像においてドリス様式とは異なった魅力を添えた。アルカイックの微笑をたたえる女性像の口元の表現はいっそう明瞭であり、すき通った薄衣と肉体のコントラストにイオニア美術の特色が見出される。↓ギリシア美術　〈前田正明〉

伊賀焼 いがやき　伊賀国（三重県阿山郡）の陶器で、おもに槙山と丸柱の窯で焼かれた。桃山時代以前の作は、隣接の信楽焼（滋賀県）と作風がよく似ている。伊賀焼の特色がいちじるしくなったのは、茶の湯の盛んになった桃山時代からで、織部好みの形の奇抜な手強い作の花入や水指が焼かれたが、世にこれを古伊賀と呼んでいる。古伊賀のなかでも特に賞美されるのは丸柱窯の作で、歪形された作行きの勁さはへら目によってさらに強調され、焼締めの素焼の肌は樺色に照り映え、素地からは淡青緑のビードロ釉が吹き出し、黝ずんだいわゆる焦げも加わり、独特の強烈な美しさを呈している。古伊賀を焼いた丸柱の御用窯（藤堂家）はのち廃されたが、文化・文政（一八〇四—一八三〇）ごろには弥助・定八・久兵衛（久光山）などの陶工が現われ、古伊賀写しと並んで京焼風の作も造られた。明治以後は土瓶・徳利などが主で、現在は土鍋が量産されている。　〈満岡忠成〉

五十嵐信斎 いがらししんさい　生没年不詳。室町時代の蒔絵師。幸阿弥家と並び称された五十嵐家の初代。足利義政に仕え、その諸調度に蒔絵をほどこし、当代の名手といわれた。後世その作は東山殿御物と称され、大いに珍重された。その子甫斎も業をつぎ、豊臣秀吉に仕えた。信斎、甫斎の作品の確かなものは残っていないが、五十嵐派の様式は空間を広くとり、漢画と大和絵の両様をとりいれ、細い雲形に金銀の印金を細かにおくという特徴が認められる。　〈荒川浩和〉

五十嵐道甫 いがらしどうほ　（？—一六七八）江戸初期の蒔絵師。信斎の孫。天正年間（一五七三—九二）に京都で蒔絵を業としたが、寛永年間（一六二四—四四）前田利家に招かれて金沢におもむき、加賀蒔絵の基を開いた。老道甫と称され、京都で没した。谷村家蔵の『秋野蒔絵硯箱』はその作といわれている。二代道甫は喜三郎といい、幸阿弥清三郎の弟で、五十嵐家の養子となり、前田利常に召されて加賀におもむき、以後代々金沢に住んで業を伝えたといわれる。　〈荒川浩和〉

イギリス美術 ——びじゅつ　一般にイングランドだけに限定せず、スコットランド、アイルランドを含むブリティッシュアイルズ全域の美術をさしている。

〔イギリス美術の特質〕 イギリスは、西ヨーロッパ文化圏に属しているが、その最西端にあり海をへだてて位置しているため、絶えず大陸文化の刺激を受けつつも、完全に同化することなく、固有の伝統文化を形成してきた。美術においてイギリスの伝統様式を生み育てたのはつぎつぎと移住してきた北方系民族であり、またイギリスの風土条件も作用し、北方的な神秘性と重厚性を特色とす

伊賀焼　伊賀花生　銘「からたち」　高さ28cm　重文　東京　畠山記念館　現存する伊賀花生の代表的なもので，暗灰緑のビードロ釉を厚くかけ，胴の焦げなどを巧みにしつらえている

る伝統様式が成立した。近世に入って早くからプロテスタントへ変ったため、美術は宗教上の伝統と制約を脱し、貴族と市民階級が担い手となった世俗美術が中心となった。伝統を尊重する国民性から、しばしば伝統様式への回帰もなされたが、それが新たな創造的活動への刺激となることも多かった。

【イギリス美術の変遷】 最古の造形芸術は新石器時代に巨石文化を築いた先住民族によるもので、祭祀遺蹟である環状列石などの大規模な遺構に進んだ土木技術に裏づけられた構成美が示され、先史時代の創造力を見ることができる。次いで美術の担い手となったのは、ヨーロッパ北西部から移住してきたケルト人で、主として工芸品などに施した有機的曲線・渦巻・組紐などの連続文様の非描写的装飾様式をもたらした。この複雑な北方系の装飾様式はアイルランドなどの辺境の地で中世まで命脈を保ち、キリスト教芸術のなかにとり入れられて、宗教図像と共存しながら、手写本の装飾などに応用された。『ケルズの福音書』などが有名で、修道院活動に伴い、同種の手写本がヨーロッパ各地にもたらされて、影響を与えた。

前一世紀から紀元五世紀まで、イングランド全域はローマ帝国の支配下にあり、古典様式の建築も建てられたが、五世紀なかばに侵入してきた北方未開民族アングロ・サクソンの手で破壊し尽くされ、古典芸術様式は定着しなかった。アングロ・サクソンは芸術的才能にとぼしかったが、六世紀末ごろからキリスト教に改宗し、重厚な石造の教会建築を建てるようになった。アール・バートンの聖堂の塔は一一世紀の遺例だが、細部に大陸からの影響をみせながら、外壁の片蓋柱の列は彼らの伝統的な木造建築の様式を石造建築の装飾として応用したものとみられる。

一一世紀中期には新たな侵入者ノルマン民族が登場し、フランスのロマネスク美術様式をイギリスに移入した。これに在来のアングロ・サクソンの様式がまじって、ノルマン様式となるが、建築ではダラムの大聖堂（一〇九三着工）のような例を残した。当時フランスでは壁画芸術が盛んであったが、イギリスは風土上、壁画には不向きで、ごくわずかな例しか残さなかった。カンタベリー大聖堂の壁画はイギリス最古の例だが、写本を媒介にした*ビザンティン美術の影響もみられる。宗教図像は、当時修道院で大量に制作された写本のミニアチュールにおいて発達したが、大陸からの影響が大きかった。

一二世紀末から前期ゴシック時代に入り、一三世紀の建築を初期イギリス式 Early English とよんでいる。尖頭アーチ、肋穹窿構造、垂直性の強調を特徴とするゴシック建築は北フランスで発生したが、北方の風土に適する様式であったため、ただちにイギリスで採用され、イギリス独自の要素を加え、いちじるしい発達をみた。リンカーン、ウェストミンスター、ソールズベリーなどの大聖堂は「初期」の好例で、直線直角構成の平面、中央交差部上の尖塔、時には二重翼廊を備える。内部の尖頭アーチと肋穹窿は発達したが、水平要素が残ったため上昇感は半減している。一三世紀後半からは装飾式 decorated style とよばれる建築様式の最盛期に入る。エクスター、エリーなどの大聖堂はこの様式によっており、肋穹窿に装飾的な枝肋を加えた星形・扇形穹窿の発明で、天井部に複雑な変化をもたらし、イギリスのゴシック建築の固有性を発揮した。一四、五世紀は垂直式 perpendicular style と称する後期ゴシック様式の時代で、イギリス・ゴシック建築様式の完成期である。ケンブリッジのキングズ・カレッジ礼拝堂やウェストミンスターのヘンリー七世礼拝堂などの内部は、繊細な垂直線の構成と頭上をおおうゆるやかな天井の扇形穹窿の壮麗なデザインで、この様式の特徴をよく表わしている。また同時期の、別の建築上の特徴は、天井なしの化粧屋根裏の木構造を装飾的に扱うもので、聖堂建築にも世俗建築にもみられる。大小の束や梁の直線・曲線が美しく組合わされ、古くからの木造建築の伝統の息吹が感じられる。ウェストミンスター・ホールやハンプトン・コートの広間にすぐれた例をみる。ゴシック期のイギリス絵画は建築ほどの独創性を欠き、前代からの装飾写本がひきつづいて中心をしめていた。末期にはパネル画も制作されたが、ウィルトン家の小型祭壇画（一四世紀）のように、大陸からの国際ゴシック様式の影響があった。

イギリスの中世様式は一五世紀以降も続き、ルネサンス美術の影響は一六世紀なかば近くになってあらわれた。プロテスタントへの転向は、芸術に対する教会の支持と修道院の芸術活動の双方を一挙に失う結果となり、イギリス美術は暫時停滞した。もっとも城館建築などにローマ風の破風や片蓋柱をつけるなどルネサンス的装飾をとり入れたチューダー様式 Tudor style があった。絵画では相変らず細密描写的な傾向が一般的であったが、ヘンリー八世がドイツの画家ハンス・*ホルバイン（子）を宮廷画家に任じ、北方ルネサンスがイギリスに紹介された。

一七世紀になると、宮廷を中心とする貴族階級が芸術の支持者として登場、大陸から招かれる芸術家が増加する一方、他方ではイギリス人芸術家も育ってきた。そして貴族好みの世俗芸術が盛んになった。建築ではイタリアの*マニエリズモ建築家*パラディオの作品と理論に鼓舞された*ジョーンズがホワイト・ホール宮殿の総合計画にたずさわり、その一部のバンケティング・ホールを完成した（一六一九着工）。一七世紀後半では、フランスに渡って*マンサールらのフランス・バロックを学んだクリストファー・*レンが国王付き建築家に任じられ、一六六六年のロンドン大火後、セント・ポール大聖堂やその他の建築の復興にたずさわり、古典的な細部をもつバロック風のスチュアート様式を進めた。絵画の分野ではフランドルの*ファン・ダイクが宮廷画家として招かれ、バロックの画法を紹介した。貴族の肖像画を優雅に宮廷人らしく描き、イギリスの肖像画法に新しい道を開いた。一方ではW・ドブスン（一六一〇―四六）のような重厚な画風をもった国民画家も登場した。

一八世紀のイギリスは植民地貿易と国内産業の発展で富が蓄積され、豊かなブルジョアジーも芸術の支持者の群に加わった。その結果、美術作品の種類や形式に対しても幅の広い要求が出され、それに呼応してイギリスの美術は飛躍的な発展をとげた。*ホガースが油絵と版画で道徳的説話画や風俗画を発表したのはこのころで、現実の社会を批判的な眼で観察し、風刺をまじえて人間の赤裸々な生活を描き人気を集めた。一八世紀後半には*レイノルズと*ゲーンズボロが出て、肖像画に技を競い合った。レイノルズはルネサンスの巨匠を理想として壮麗な様式を追求しつつ、肖像画においては性格描写にも意を用いた。他方ではゲーンズボロはファン・ダイク風の優美な肖像画でレイノルズに対抗しつつ、自然観照にもとづく主観的表現で風景画を描き、のちのイギリス風景画の基礎を築いた。一七六八年にロイヤル・アカデミーが設立され、芸術家の質の向上と社会的地位確保のための会員推奨制度を設け、また美術教育施設と展覧会の運営などでアカデミズムの推進をはかった。

産業革命をいち早くなしとげた一九世紀のイギリスでは、経済的繁栄とともに社会の変動もあり、美術の世界もその影響下にさまざまの展開があった。建築では、一八五一年の大英博覧会会場の水晶宮（*パクストン設計）のように、ガラスと鋳鉄のみで構成するという産業革命の成果を最大限に活用した建物が生まれる一方、*バリとピュジン設計の国会議事堂（一八三六着工）のゴシック復興様式をはじめとする各種の復興様式を生んだ歴史主義が流行した。中世に対する憧憬・回帰はJ・ラスキン（一八一九―一九〇〇）の著作によっていっそう高まった。絵画の分野では、一八世紀以来の風景画が最高潮に達し、その代表的作家は*コンスタブルであった。彼は従来の約束的な描写を排し、対象を直視しつつ自然から受けた感動を率直に光と色で表現した。彼の影響はイギリスはもとよりフランスにもおよび*ドラクロアや*バルビゾン派の画家に刺激をあたえた。*ターナーもまた風景画に新風を吹きこんだ。光と色の独特な使用で、大気に満ちた空間内の対象を幻想的に描き、後の印象派画家に感銘をあたえた。一方、近世の合理主義や軽薄な趣味的傾向に背をむけ、精神主義的立場から、内面的世界の表現に向う画家もいた。W・*ブレイクは詩人・画家・版画家で、版画による装本、挿絵に独特な幻想的で神秘的な世界をあらわした。流れるような線の有機的構成や主題の選択と取扱いに中世美術に対する憧憬が見られる。この精神主義への指向は、*プレ・ラファエル派の運動に継承された。ハント William Holman Hunt（一八二七―一九一〇）、*ロゼッティらは、精神性を強調した主題を初期ルネサンスの手法に託して描き、アカデミズムに対抗した。工芸においては、ラスキンの思想を受けつぎ、機械文明に反対し、中世の手仕事の美と健全さを復活させる目的でウィリアム・*モリスは、*アーツ・アンド・クラフツ・ムーブメントをおこし、近代のデザイン運動の嚆矢となった。

今世紀のイギリス美術は、ヨーロッパの近代美術運動の流れの中で展開してきた。再度にわたる世界大戦の結果、イギリスの国際的地位は変化し、これに反応して現代の苦悩を表現する作家が多く現われた。宗教的主題に託して素朴なリアリズムの手法で人間の生命と精神の触れ合いを描くスペンサー Stanley Spencer（一八九一―一九五九）、表現主義的な激しい筆触で同様な主題に取組む*サザーランド、人間の恐怖観念を造形的に表現する*ベーコンらの活躍があげられる。抽象画では幾何学的構成のなかに詩情をたたえる作品を*ニコルソンが描く。彫刻では、有機的形体を追求し空間との関係に新しい試みをする*ムーアや*ヘップワース、金属彫刻に鋭い形体を創造したチャドウィック Lynn Chadwick（一九一四― ）が代表的作家である。〈田中文雄〉

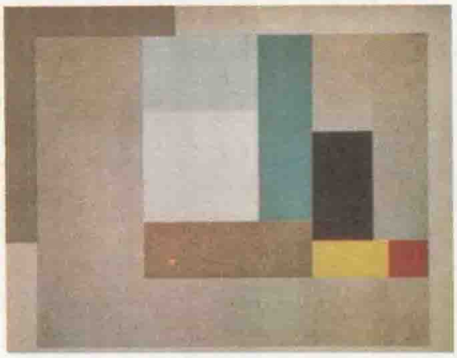
□岡本謙次郎他執筆『世界名画全集9 イギリス近代』（一九五九・平凡社）▽『原色世界の美術8・

イギリス美術

↑ 5

↑ 1

↓ 4



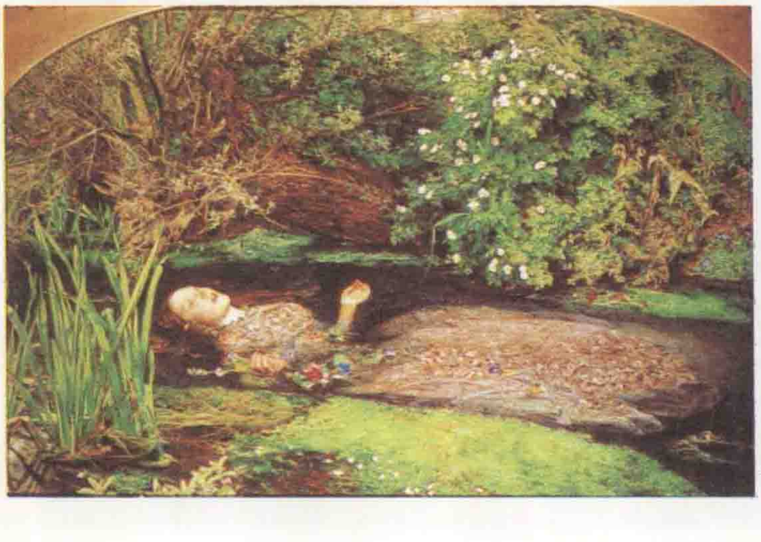
↓ 2

↑ 6

1.ゲーンズボロ「ロバート・アンドルーズ夫妻」(1748—50ごろ) 69.9×119.4cm　ロンドン　ナショナル・ギャラリー
2.ムーア　「王と王妃」(1952—53) 高さ198cm　オーペンヘックテ美術館
3.ウェストミンスター寺院(13世紀)　ロンドン
4.ニコルソン「絵画1937」(1937) 160×201cm　ロンドン　テート・ギャラリー
5.ホガース「カレー市の門，古いイギリスのローストビーフ」(1748)　79×95cm　ロンドン　テート・ギャラリー
6.ポール・ナッシュ「石柱と月」(1932—42) 51×76cm　テート・ギャラリー
7.ターナー　「雪嵐」(1842) 90×120cm　ナショナル・ギャラリー
8.レイノルズ　「パンフィルディ夫人」(1776—77) 238×148cm　テート・ギャラリー
9.J.E.ミレー「オフェリア」(1852) 76×112cm テート・ギャラリー

↑ 7

↓ 3



← 9

← 8

9 イギリス』全11冊（一九七〇・小学館）▽William Gaunt : *A Concise History of English Painting* (1964, Thames & Hudson, London) ▽Kidson, Murray & Thompson : *A History of English Architecture* (1965, Penguin Books Ltd., Harmondsworth) ▽Nicolaus Pevsner: *The Englishness of English Art* (1964, Penguin Books Ltd., Harmondsworth)

イーキンズ Thomas Eakins（一八四四—一九一六）アメリカの画家。七月二五日フィラデルフィアに生まれ、六月二五日同地に没。ペンシルベニア美術学校で素描を、ジェファーソン医科大学で解剖学を習得したのち、パリの美術学校に留学した。帰国後は母校で美術解剖学を教え、作品においては、人体の構造と運動の観察にもとづく厳しい写実描写を追求した。彼の写実精神は『ホイットマン像』などのすぐれた肖像画、『アグニュー博士の臨床講義』（ペンシルベニア大学）、『グロス博士の臨床講義』（ジェファーソン医科大学）や数々のスポーツの情景などの作品に発揮されている。熱心な教育活動の成果として、のちの社会派画家に多大な影響を残した。〈田中文雄〉

イクティノス Iktinos 古代ギリシアの建築家。生没年不詳。活躍は前五世紀後半。有名な*パルテノン（前四四七—前四三八ごろ）の設計者として知られる。上記の神殿のほか、エレウシスのテレステリオンならびにアルカディア地方バッサイのアポロン・エピクリウス神殿も彼の設計と伝えられる。〈前田正明〉

池田英泉 ⇨渓斎英泉

池大雅 （一七二三—七六）江戸時代中期の南画家。享保八年五月四日、京都に生まれる。姓は池野、幼名又次郎、通称は秋平。名を耕、勤、無名、字を子職、公敏、貸成と変え、号は子井、為竜、葭庵、九霞、九霞山樵、霞樵、大雅、竹居、玉海、皛滸釣叟、三岳道者などと多い。堂号は待賈堂、大雅堂、袖亀堂など。父池野嘉左衛門は京銀座中村氏の下役もつとめた町人であったが、幼いころ死別。母は大雅の教育に熱心で、良き師に就かせ、数え年七歳のときに早くも万福寺一二世の杲堂元昶からその能書を誉められ、神童ともてはやされた。画ははじめ『八種画譜』などの中国木版画譜で独学、一五歳のときには扇絵を描いて生計の足しとするなど、若くして天賦の才能を示している。やがて南宗画法に傾倒して同好の士と研鑽を積み、*柳沢淇園の感化を受けながら新進の画家として注目されるようになる。二六歳のとき江戸から東北地方に遊んで得意とする指頭画に評判をとり、帰洛後さらに北陸地方を遊歴、二八歳の寛延三年（一七五〇）には紀伊（和歌山県）に文人画の大家*祇園南海を訪れている。翌年白隠に参禅、このころ祇園の歌人百合の娘町と結婚、京都真葛ヶ原に草庵を結んだ。中国の画論、画譜を研究するかたわら来舶清人伊孚九の画法を学んで独自の作風を確立した大雅は、三〇代以降、南画派の指導者と目されるに十分な目ざましい活躍期へと入っていく。その作風は、単に中国の南宗画様式を忠実に模倣したものではなく、土佐派や琳派など日本の伝統絵画や西洋画の技法をも主体的に受容し総合したもので、のびのびと走る描線や明るく澄んだ色彩配合、さらに奥深い空間把握を特色としている。日本の自然を詩情豊かに写した『陸奥奇勝図巻』や『日本名所十二景図』、中国的主題による『山水人物図襖絵』（国宝・高野山遍照光院蔵）や『楼閣山水図屛風』（国宝・東京国立博物館蔵）などの障屛画、さらに文人画家の本領を発揮した『十便帖』（国宝）・『東山清音帖』などの小品と、品格の高い名作を数多く残している。またおおらかな人柄を投影する俗気ない大雅の書も、江戸時代の書道史にひときわ光彩を放つものとして見のがせない。篆刻家の*高芙蓉、書家の*韓天寿と親密に交友し、門下に*木村蒹葭堂、青木夙夜（?—一七八九）、野呂介石（一七四七—一八二八）、桑山玉洲（一七四六—九九）らを出し、安永五年四月一三日没した。妻の町は玉瀾（一七二八—八四）と号し、大雅風の山水画をよくする女流画家として名高い。

池大雅美術館（京都市西京区松尾万石町）に少年時代から晩年にいたる作品、関係資料一〇〇点を陳列。〈小林 忠〉

■『池大雅画譜』（一九六〇・中央公論美術出版）

イコン Ikon ドイツ 聖画像。英語はアイコン icon で、「像」を意味するギリシア語のエイコーン eikōn に由来する。東方の正教文化圏で発達し、キリスト・聖母・天使・聖者および新約、旧約の諸事蹟などが描かれた礼拝用の画像をさす。

早期にはエンカウスティック（蠟画）やモザイクその他によっても制作されたが、一般にはテンペラ技法による板絵が圧倒的に多い。

本来、イコンの制作は、それ自体を対象としての鑑賞や建築空間の装飾を目的としたものではなく、これを通してもっぱら聖なる原像をあがめるという純粋な信仰原理に徹することを求められた。したがって、主題も構図も色彩も、すべて定められた儀軌すなわち図像学的約束によって強く縛られ、表現が一定の方式から大きく踏み出ることはありえず、総体としてイコン芸術には伝統的性格がきわめて強い。しかし、そうした束縛にもかかわらず、各時代・各地域でさまざまな様式要素を吸収し、また時の民衆の志向や美的願望をも反映して、しばしば特色のある表現の形質を生みだしており、陰影にとんだヒューマンな映像、幻想的な背景空間の処理、鮮麗な色彩効果などによってゆたかな芸術的魅惑をたたえた作品が多い。

【イコンの発達と分布】 イコンの起原はビザンティン美術に属し、コンスタンチノポリス（イスタンブール）がその主要な生産地であった。その早期のものは、八世紀から九世紀中葉にかけての聖像破壊運動（イコノクラスム）の渦中で失われ、のち、さらにトルコによるアナトリア地方とコンスタンチノポリスの征服が遺品掃滅の追討ちをかけたため、イコンの初期発達の経緯はまだ十分明らかにされてはいない。しかし、一部秘境に伝わって難をまぬかれたもの、たとえばエジプトのシナイ半島の聖カタリーナ修道院にのこる作品群の中には、エンカウスティックで描かれ、ファイユーム肖像画の影響を示すイコンもあり、これは六世紀の制作とみなされる。

八四三年にふたたび聖像崇拝が公認され、論争と破壊の危機を脱してからのビザンティン美術がその第二隆盛期に入るとともに、イコン絵画もようやくその黄金時代を迎える。それは小アジア、ギリシア（なかでもアトス山の諸修道院の遺品が注目される）、クレタ島および西エーゲ海の諸島からブルガリア、セルビア、ルーマニア、ロシアにかけてのひろい地域に伝播し、とりわけ一二世紀から一七世紀にわたって、各国にそれぞれ特色のある発達のあとをしるしづけた。その芸術的盛り上りのピークが一四、五世紀ごろに当たることは各国にほぼ共通している。一方、西欧諸国へのビザンティン・イコンの流出も九世紀以来しだいに盛んになり、この東方からの優雅な美の啓示が各地であつく迎えられたが、なかでも一三世紀イタリア美術は、ビザンティン様式ときわめて密接

池大雅「楼閣山水図」紙本金地着色 六曲屛風一双のうち 縦167.5cm 国宝 東京国立博物館 各隻に文人集会の逸話で名高い岳陽楼と酔翁亭を描いた屛風の部分。本図は山中の酔翁亭で催された雅会のはなやぎをおおらかに写しとめている

イーキンズ「シングルスカルにのるマックス・シュミット」(1871) 油彩 ニューヨーク メトロポリタン美術館

な関係を切りむすんだ。*チマブーエ、*ドゥッチョ、*ジョットの聖母子祭壇画の三大作のごときも、それぞれにビザンティン・イコンの伝統の中から、都市コミューンの美的理想の表現に役だつような新しい可能性をひきだし、これを東方では企てられたことのないモニュメンタルな大規模のものに結晶させたとみることのできる一面をもっている。

【ロシアのイコン】 長い発達の歴史と特異な民族的作風とによって知られ、イコン芸術の世界にもっともきわだった位置を占めているのは、ロシアのそれである。国の政治的・経済的な変遷に伴って形成された多くの地域流派のうちでは、ノブゴロド派（一二—一四世紀）とモスクワ派（一五世紀以降）とが中心的な役割を果たしたが、ウラジーミル派、プスコフ派の業績もまたみのがせない。卓越した三人の画家として、一四世紀中葉ごろにコンスタンチノポリスからノブゴロドに渡来し、多くの門弟を養成しながらロシア・イコン様式の創成に力をつくしたフェオファン・グレク（ギリシア人テオファネスのロシア読み）と、その弟子の一人で、『聖三位一体』その他の作によって一五世紀モスクワ派のイコンを高貴な内面的輝きにとむ高い芸術的境地にひき上げたアンドレイ・*ルブリョフと、その作風を受けつぎつつ、一種精力的な激しさの感情をみちびき入れた同世紀後半のディオニシーをあげることができる。→

ロシア美術

聖堂の祭室と信者席との間を仕切るイコノスタシス（聖屏）の発達も、ほとんど一四世紀以来のロシアに特有のものといえる。これは、ビザンティン聖堂の低い内陣格子の形式をもととし、高さが天井に達するほどまでその規模を拡大して、祭室への一個ないし三個の扉口のほかの全面を、数段にならぶイコンでおおったものである。そして、デイスス（ギリシア語のデエシス）と呼ばれ、キリスト、聖母、洗礼者ヨハネの三者（ときには天使に代える）の像から成るイコンを中心にすえ、まわりに十二か月および諸祭日に照応する聖者や聖事蹟のイコンを配した。こうして、イコンそれぞれに完結した個々独立のイメージと、イコノスタシス全体の荘厳なアンサンブル効果とが統合されて、力強い幻惑的な印象を見るものに与えずにはおかない。〈松谷 彊〉

石井鶴三 いしいつるぞう（一八八七—一九七三）彫刻家・洋画家・版画家。明治二〇年六月五日、画家石井鼎湖（ていこ）の三男として東京に生まれ、洋画を不同舎、木彫を加藤景雲に学んだ。同四三年（一九一〇）東京美術学校彫刻科選科を卒業、初期文展に出品したが、のち再興院展に転じ、大正五年（一九一六）日本美術院同人になった。深い自然観照にもとづく堅牢なる骨格をもつ造形は、院展彫刻部で指導的役割を果たした。洋画を二科展などに発表して大正一三年春陽会会員となり、日本版画協会会長、日

イコン
〈右〉「ウラジミールの聖母」（12世紀初め） テンペラ 板 104×69cm トレチャコフ美術館 嬰児イエズスを抱いた「慈愛の聖母」の型に属している。
〈中〉「聖パウロ」（15世紀初め） テンペラ 板 157.5×105cm トレチャコフ美術館 モスクワ派の巨匠ルブリョフの作品とされ，ロシア的特徴を示している
〈左〉「竜を退治する聖ゲオルギウスの奇蹟」（15世紀初め） テンペラ 板 82×63cm トレチャコフ美術館 ノブゴロド派の作品

近代の椅子

④ミース・ファン・デル・ローエのバルセロナ・チェアー（1929） ⑤アルバー・アールトの成型合板によるラウンジ・チェアー（1934） ⑥ブロイヤーのリクライニング・チェアー（1935） ⑦チャールズ・イームズの椅子（1946）

①G・トーネの曲木の椅子（1870）
②リートフェルトの青の椅子（1917）
③ブロイヤーのアームチェアー（1925）

本水彩画会会員と多方面に活躍。東京美術学校教授をつとめ、昭和二五年日本芸術院会員。『大菩薩峠』『宮本武蔵』などの新聞小説の挿絵も有名。彫刻の代表作は『浴女』『母古稀像』『俊寛』など。昭和四八年三月一七日没。〈三木多聞〉

石井柏亭 いしいはくてい (一八八二—一九五八) 洋画家。本名満吉。明治一五年三月二八日東京に生まれる。画家石井鼎湖の長男。父の指導で幼少から日本画を習う。*浅井忠について油絵を始める一方、无声会の新日本画運動に加わり会員となる。明治三七年(一九〇四)東京美術学校(現東京芸術大学)洋画科選科に入学、同年の太平洋画会展に印象派風の『草上の小憩』を出品し、翌年中退。同四〇年『方寸』誌を同志と創刊、日本の近代版画運動の先駆となった。同四三—四五年ヨーロッパ各国を巡遊。大正三年(一九一四)二科会創立に参加。昭和一〇年(一九三五)帝国美術院会員となり、二科を離れて翌年同志と一水会を創立した。二二年以降、日展の理事・審査員をつとめたが、三三年一二月二九日没した。生涯を通じて日本の風土に即した、平明堅実な自然主義的リアリズムの道を歩み、水彩画の発達につくした功績も大きい。さらにその活動は、教育・著述の各分野に及んでいる。〈小倉忠夫〉

石川豊信 いしかわとよのぶ (一七一一—八五) 江戸時代中期の浮世絵師。江戸小伝馬町の宿屋糠屋の養子となり、俗称を孫三郎あるいは、ぬかや七兵衛といった。号は咀篠堂、秀葩。絵は*西村重長に学び、はじめ「西村重信」の画名で浮世絵界に登場、のち石川豊信と改めた。紅絵、紅摺絵時代に活躍、*奥村政信や京都の浮世絵師*西川祐信の影響を受けて、豊麗優美な美人風俗画を得意とした。*鈴木春信に感化を及ぼすところ大きい、錦絵創始直前のころの大家である。一説には歌川豊春にも学んだという。代表作に大判紅絵『花下美人図』(平木コレクション)があり、『絵本江戸紫』(一七六五刊)など絵本類も多い。春信全盛の晩年には、浮世絵界から離れた。温厚篤実、生涯遊里や料亭へ足を運ばなかったと伝える。狂歌師の宿屋飯盛(石川雅望、六樹園)は、五男三女の末子である。天明五年五月二五日没し、浅草黒船町正覚寺(俗称榧寺)に葬られた。〈小林 忠〉

石川豊信 「花下美人図」 大判漆絵 重文 豊信独特の美人画作風とすぐれた色彩感を十分に発揮し，浮世絵の筆彩版画の優秀さを示す作品

椅子 いす 家具の一種で、人が座るための道具。その発生は、人類が、それぞれの風土に定着したときに始まると信じられている。おそらく、岩石や、樹木などの自然の素材が加工されることなく使われたに違いない。火を中心にした、休息姿勢の補助としての岩石の利用は、スペインのアルタミラの洞窟などに見られる例である。

集団が生まれて、種族的結合が確認されると、規律が生まれ、その指導者の権威を主張し、実行する者には、シンボルとして「座」が設定され、椅子の原型が生まれる。それは大地に置かれた自然石であり、丸太であり、土塊であった。人類の定住する地域・民族によっておのずから文化を異にするが、歴史上の実証によれば、ナイル川の河口部に生まれた古代エジプト文化に、椅子を発見することができる。それは王の象徴であり、文化のシンボルであった。

キリスト教発生以前には、椅子は当時の宗教や呪詛によって聖なるものとされ、鳥獣などによって美しく装飾されていた。ギリシア・ローマ時代には高度な文化を背景に、さらにキリスト教公認(三一三)後は、建築物とともに洗練を重ね、多くの様式を創造したが、アッシリア、ヘブライなどの文化も、この底流において多くの影響を与えている。

初期キリスト教時代から椅子は祭祀に欠くことのできない重要な役割を果たしていた。それは神の使徒である司祭の威信を高め、神の座を荘重なものにしたのである。同時に武によって物質と現世を司る王の座も、椅子によって尊ばれ恐れられた。四、五世紀の比較的単純なものから、六世紀から一二世紀にかけての製作用具の発達とともに、ますます加飾され絢爛華麗なものとなり、威圧する手段ともなっていった。

一二世紀のゴシックに到達する間には、ビザンティン、イスラム、ロマネスクなどの各様式が複合して、素材・様式ともに、東洋の影響を強く受け入れる時代を迎える。ゴシックにおいては、椅子は建築とともに、ロマネスクの曲線を排して直線、特に縦の線を強調し、背もたれに切妻や尖塔を付して重厚さを強調した。一五世紀イタリアに興ったルネサンスは、ギリシア・ローマ時代を再発見して、人間性の豊かな典雅な様式を創り、同時に技術の飛躍によって美しい織物などを加えて、いよいよ華やかになっていった。ルイ一六世時代(一七七四—九二)・ナポレオン一世時代(一七九五—一八〇四)の男性的時代を経て、一八世紀のチッペンデール、シェラトン、ヘップルホワイトなどの型式を生み、コロニアル・スタイルから一八五〇年代の近代デザインの発見の時期に達し、ジョン・ラスキンやウィリアム・モリスによって有史以来はじめて、

⑪

⑩

⑧

⑬

⑫

⑨

⑧ラウンジ・チェアー(1948) プラスチックと金属パイプを組合せ，フォームラバーのクッションを入れた ⑨ハンス・ウェーグナーの食卓椅子(1949) ⑩ハリー・ベルトイアのスチール・ワイヤーを用いたアームチェアー(1952) ⑪チューリップ・チェアー プラスチック整形を応用した椅子(1957) ⑫チャールズ・イームズのアルミニウムのラウンジ・チェアー(1958) ⑬藤森健次(1961)

大衆のための什器や椅子が、*アート・アンド・クラフツ・ムーブメントを通じて与えられることになる。

【椅子における近代の発見】産業革命によって、木工機械や工具の発達はいちじるしく、すべての生産が手にゆだねられていた時代に比べるなら、「物」が量産化してゆくと同時に機械によって職を失う人も多く、市民社会は形成されたが、社会不安がいちじるしかった。勤労者の日常生活の中にうるおいを与えることが、アート・アンド・クラフツ・ムーブメントの主張であり、モリス・チェアーはその第一号といえる。

ついでオーストリアに、曲木のトーネの椅子が誕生する。椅子の近代発見であった。しかしながら西欧においても一般大衆が家具を十分に使えるようになったのは歴史が浅く、今日の椅子の使用区分の概念が生まれたのは一七七〇年以降のことであった。

近代デザインの思想は、いち早く北欧諸国に受け継がれ、一八〇〇年代後半から、この地域では、住環境の近代化が他の地域に先んじて推し進められた。このことは、地域暖房などを可能にすると同時に、近代生活に対応する椅子の創造にも組織的研究がおこなわれ、一九二〇年代には、現在の北欧家具の基礎が作られた。デンマークのカーレ・クリントがその中心的役割を果たしたといえる。

合理的近代的な椅子は「軽く」「機能的」で、「正しい材料」の使い方の中に美しいフォルムや人間性が求められていた。これが北欧の機能主義デザインといわれるもので、合理性や近代工法の持つ「冷ややかさ」を避け、いかに人間性豊かなものにするかに努力が払われた。

世界の流れとしては、近代的椅子は、北欧の機能主義に、その評価が与えられてきたが、一九七〇年代前半にはイタリアを主とする新しい流れが登場してきた。それは、北欧機能主義に対して、見る楽しさや遊びの要素を組入れた視覚的椅子の発言である。禁欲的でまじめな過去の概念に対して、また、耐久消費材的既成概念に対して、技術革新を経た産業の挑戦ともいえる。しかしながら、高度成長論的な後者と、なだらかに人間の生活を支えてきた前者との比較結着は判然としないが、椅子自身が発生当初から持っていた権威主義的な要素に対する民衆文化の時代の発言とも受けとめられる。

椅子を技術的側面からみるならば、産業革命以降、特に一九〇〇年代に入ってからは、それが意識されるか否かは別として、軍事技術の開発に負うところが大きい。第一次世界大戦から第二次世界大戦にかけての木製飛行機の製造技術は、接着剤と合板の成型を可能にし、ソリッドの木材から椅子を作る概念を変えたし、減少する資源の節約にも役立っている。金属のパイプや冶金の技術開発、溶接・鋳鍛造技術の発展は、金属の椅子を多様化させた。

エネルギー革命後の石油化学は、合成樹脂を多くの分野に普及させるとともに、椅子そのものをも新しい概念に置きかえようとしている。自然の材料が世界的に枯渇しようとしている現状では、こうした技術と素材は救いとなるが、一面では、世界的な規模での環境汚染の問題をも提起している。人工衛星が飛び、海洋開発が進められ、モータリゼーションや輸送手段の進歩は、極限された空間に人間が生活することを、主として技術的な側面より可能にした。機械化された狭小な空間に使う、多目的要素を持った椅子がみられるようになった。こうした分野では人間工学的研究が要求されるが、普遍的な日常生活の場での椅子にあまりこうした要求をすることは、人間的な側面をおろそかにする危険がある。

一方、一九五〇年代に入って、戦後の世界的住宅不足の時代を経て、フィンランドのイルマリ・タピオバーラのファニチャーレス・スペースのような提案も、画期的であった。西欧の伝統からするならば、生活の場に家具がそれぞれ機能的に配置されてはじめて人は生活を機能することができたが、日本の伝統的考え方は、床自身と数少ない家具や椅子（座布団）で十分生活できることに新たな発見をしたのであるが、一九七〇年前後から、西欧でも住宅事情が悪化し、小さなスペースに住むことを余儀なくされる若い世代が厚くなり、経済的にもこのような考えを受け入れざるを得ない状況がみられ、この流れはいまや普遍化しつつある。椅子にかわってクッションが主体的役割を果たす生活体系では、椅子は機能の場から消えるかもしれない。日本人の日常生活もさらに見直され、確信されてよい。

【椅子の美しさ】それぞれの時代を背景に生まれた様式美をもつ椅子は、それぞれに歴史の重さと伝統の美を訴えている。しかしながら、そこには大衆の生活との関わりあいはない。むしろ観賞するものであるから、ここでは近代の椅子をとりあげよう。

(1)トーネの椅子　トーネ **Gebruder Thonet** の曲木の手法の発見によって量産化されるようになったもので、蒸したブナ材を手早く人力で曲げて加工するため、材料ともどもに人間的な香りが強く、人工素材によるものに比して健康的共感があり、一八六〇年代から今日まで百年以上にわたってその需要は絶えない。

(2)青の椅子　学術的なアプローチであるが、一九二二年にオランダのリートフェルト **Gerrit Rietveld**（一八八八―一九六四）がつくった「青の椅子」は、一度、椅子というものの既成の形を分解して、構造材と加圧部とを角材と板によって組立てることにより、椅子を冷厳に、本質的に直視するという試みをした。*モンドリアンの絵のような美しさを持ち、同時に椅子の近代を科学的に開いた作品といえ、今日的な美しさを備えて、椅子の無限の広がりを教えてくれる。

(3)ブロイヤーのアームチェアー（肱掛椅子）　マルセル・*ブロイヤーのパイプとキャンバスによるこの作品は、一九二五年バウハウスにあってデザインしたもので、パイプの実用化と当時の溶接・機械加工技術によって、自然繊維のキャンバスが全体の調和を快くまとめている。むしろ今日こそ、こうした作品が望まれるといえる。

(4)バルセロナ・チェアー　*ミース・ファン・デル・ローエの一九二九年の作品。この年スペインのバルセロナの万国博のドイツ館に出品したことに由来する。鋼材の溶接技術が当時、高度に実用化され始めたことによってこの作品が生まれた。単純化されたフォルムでありながら西欧の古典がその背後に感じられる。

(5)アールトの成型合板の椅子　フィンランドの近代建築の巨匠アルバー・*アールトが自国のシラカバを成型合板して作ったもので、南方材を主としてきた椅子に新鮮な風土の香りを訴えた作品。一九二〇年代当時は人力によってプレス加工していたが、現在は機械加工が可能となり、明快単純なフォルムと素材のもつ美しさが、人間性を豊かに歌っている。ヨーロッパでは現在も、その需要が大きい。

(6)ウェーグナーの食卓椅子　ハンス・ウェーグナー **Hans Wegner**（一九一四―　）のデザインによるこの椅子は、明治初期にコペンハーゲンの国立博物館に横浜から送られた、日本の曲彔が原型となったもので、第二次世界大戦後のデンマーク・デザインの一つの頂点といえる。手工芸と素材の美が調和して、心を暖めてくれる作品である。

(7)イームズ・チェアー　チャールズ・イームズ **Charles Eames**（一九〇七―七八）のデザインしたこの椅子は、第二次世界大戦後の代表的作品の一つで、航空機工業の枠である合板と接着材の発展の帰結である、パイプと合板が人造ゴムを介して結合している。一九四六年デザインのこの椅子以後は、現代の椅子は人間的視点と配慮から遠のいていくように思える。

【日本の椅子】日本で椅子が使われ始めたのは大陸の文化が組織的にとり入れられ、律令制が定められた時代にさかのぼるだろう。これは宮中の祭祀の場に用いられたもので、仏教伝来後の寺院の儀式にも用いられた。

安土桃山時代には組織的にキリスト教文化が移植され、椅子類の輸入があった。また、江戸時代にもわずかに用いられていたが、ともに大衆の生活には関わりあいのないものであった。

明治元年に江戸築地に民間の洋式建築、ホテル館が建設され、明治一六年末鹿鳴館が建設される前後には、外人貿易商の手を経て多くの椅子が輸入されたが、このころから椅子の日本での製造が可能となったため、一般の人にも用いられるようになった。元来大陸では椅子式生活があったため、その影響で墩（陶製）や床几のようなものは、武士階層に用いられていた。

明治開化以降、椅子は西欧の模倣に終始してきたが、第二次世界大戦以降は、ようやく日本独自の意匠が生まれるようになり、同時に種々の国の影響が見られるようにもなったが、日本の意匠が西欧にも認められるような時代でもある。これは意匠のみの問題ではなく、産業のレベルが高くなり、国内に住生活の欧風化が進んだためでもあるようである。〈藤森健次〉

泉殿　いずみどの　*寝殿造の貴族邸宅で、湧泉のそば、または湧泉を内部にとり入れてつくった建物。泉屋ともいい、またその邸宅全体を「六波羅泉殿」というようによぶこともある。形式は廊・渡殿のように周囲を吹き放ちにしたものが多く、貴族たちの遊宴や会合に用いられた。なお中門廊の先端に池にのぞんでつくられた建物のうち、一方を*釣殿、一方を泉殿とする説が古書にみえるが、これは誤りである。〈大河直躬〉

出雲大社　いずもたいしゃ　島根県簸川郡大社町杵築にあり、大国主命を主神として祭る。『古事記』や『日本書紀』によると、天孫瓊瓊杵命の降臨に際し、大国主命が国譲りして隠退したので、天照大神が喜び、出雲に命のために天日隅宮をつくったのがその起りという。大社の造営は『古事記』の記す垂仁天皇のとき、『日本書紀』の記す斉明天皇のときが古いものであるが、その後多

くの造替を重ね、現在の社殿（国宝）は延享元年（一七四四）の造替によるものである。大社の建築の第一の特色はその本殿の規模の大きいことで、現在の社殿も礎石上面から千木まで八丈（約二四㍍）であるが、社伝では上古には一六丈、さらに古くは三二丈の高さであったという。そのほか屋根は檜皮葺の切妻で妻入、平面は方形の田の字型で、その中心の柱および両妻中央の棟持柱（前者を心御柱、後者をうず柱という）は他より特に太い。入口は南正面の片側に寄せてつくられ、神座のある御内殿は西向きに設けられている。床はかなり高く、周囲に回縁をめぐらし、入口の前に階段をつけ、その上に雨覆いの小さな屋根をつける。このような本殿形式は大社造と呼ばれ、屋根の反りがあるなど後世の変更も加わっているが、その規模の大きさ、高床や棟持柱の構造、特異な平面などは古式を残すと考えられている。→神社建築〈大河直躬〉

📖渡辺保忠著『日本の美術3　伊勢と出雲』（一九六四・平凡社）

出雲大社　本殿(国宝)組物を用いない簡潔な姿は壮観で、屋根の反りには仏教建築の影響がみられる

イスラエルス　Josef Israels　（一八二四―一九一一）

オランダの画家。フロニンヘンでユダヤ人の家系に生まれる。アムステルダムで絵画を修業し、一八四五年からパリ美術学校に学ぶ。四七年アムステルダムに帰り、五〇年デュッセルドルフ、六二年ロンドンに旅行し、七一年以後ハーグに住む。はじめロマン主義から出発し、歴史・宗教および風俗を題材とするが、のち、『海辺の子どもたち』（一八七二）をはじめ北海の漁夫や農民の生活を描く。一七世紀オランダの民族絵画を継承する画風、自然光線を画面に導入する近代的技法、貧困・老残の人々への愛情こもる主題の選択に特色がある。八〇年パリで*マネに会う。一九一一年八月一二日ハーグで没。『老年になると』（一八七八、ハーグ美術館）が代表作。〈野村太郎〉

イスラム美術　―びじゅつ

●イスラム美術の特色　●ウマイヤ朝時代
●アッバス朝時代　●スペインのイスラム美術　後ウマイヤ朝／ナスル朝　●カリフ制崩壊の時代　サーマン朝／ブワイ朝／ファティマ朝／セルジュク朝／ザンギー朝とアイユーブ朝　●モンゴル時代　イルハン朝／マムルク朝／チムール朝　●オスマン・トルコ時代　●サファビー朝　●インドのイスラム美術　▼別刷「イスラム美術」

七世紀にはじまるアラブの侵攻が東はインド、西は大西洋岸にいたる広大な範囲に及ぶにつれ、被征服民族の諸文化、とりわけササン朝ペルシア、古代ローマ、ビザンティンなどの文化を次々に吸収し、ここに多様な性格をもつイスラム（回教）独自の美術が形成された。一方、イスラムの建築・美術はイスラム・アラビア語・乾燥地帯といった宗教・言語・風土によって強い統一性をもっているところにその特質をみることができる。

●**イスラム美術の特色**　仏教美術・キリスト教美術とともに宗教美術の重要な一分野をなすイスラム美術は、その年代や地域によりかなりの相違があるが、一般的にイスラム教が世界的な宗教としての地位を確立した七世紀末から一七、八世紀ごろまでがその対象とされる。地域的にはシリア、イラク、ペルシア（イラン）、エジプト、スペイン、インドなどイスラム教の支配が長く、影響の強かった地方がその中心となる。

厳格な一神教であるイスラムは、民族・国家を超越してイスラム世界を固く結びつける強力な絆であった。予言者モハメッドを通して与えられた神の啓示は、聖典『コーラン』として現われ、しかもそれはアラビア語で書かれた。西アジアという高温寡雨の地域では、これに適した独自の建築様式が発達し、また激しい太陽の照射は、光の明暗の効果を利用した建築装飾を生んだ。

一方、絵画・彫刻についていえば、アラビア半島で信仰されていた原始的宗教を背景として生まれたイスラムでは、反動的に偶像崇拝が厳しくいましめられ、信仰の対象としてではなくとも、人物像をはじめ生き物を写すことに強い批判と圧力があった。そのうえ、この世に創造者はアラーの神だけという一神教の根強い考え方から、当然、画工や彫刻士が誹謗された。こうした風潮は、時代・地域・宗派によって差異はあるが、今日までもイスラムの中に生きつづけ、絵画・彫刻の自由な発達を妨げてきた。

このような制約によって、彫刻はほとんど制作されず、絵画も写本挿絵という限られた形式でしか発達せず、しかも、画工は写実性を無視して、非現実的・二次元的表現に終始した。装飾の美を生命とするイスラム美術の方向づけは、こうした状況を背景としている。

装飾要素としては、線や円の多種多様な組合せによる幾何文、様式化・抽象化した植物文―いわゆる*アラベスクなどがあるが、ことにイスラム美術・建築を特色づけているのはアラビア文字で、文字自体のもつリズミカルで装飾性豊かな形体が、装飾的要素として重きをなすようになる。こうしたさまざまな要素で構成される装飾パターンが、無限に組合わせられ反復されて、空間を隙間なく埋めていく傾向を「空白の恐怖」とか「空間畏怖」という言葉で呼び慣わしているが、この傾向は、それが建物であれ工芸品であれ、装飾された物の本来の資質を変え、ときにはその目的・機能を分解させ、効果を相殺させてしまう結果となる。ところが、この超現実的・非合理的とも思われる表現に、実は観者を幻想の世界に誘うイスラム美術独特の魅力がひそんでいる。

●**ウマイヤ朝時代**　メディナから古代地中海文化の浸透していたシリアのダマスクスに首都が遷され、イスラム最初の王朝であるウマイヤ朝（六六一―七五〇）が樹立されるころから、イスラム芸術の基盤が形づくられ始めた。まず、イスラム建築の中心となる礼拝堂モスクの基本的な形式が、ほぼこの時代に完成をみた。それは予言者モハメッドの礼拝所を兼ねた粗末な住居の形と機能に範を求めたもので、礼拝のみならず、集会場として政治的にも社会的にも重要な役割を果たした大規模なものを、一般にマスジド・ジャーミと呼んでいる。アル・ワリード一世がダマスクスに建てたウマイヤ・モスク（七〇五―七一五）はローマ時代の神殿と教会を改造したもので、その三方をアーケードで囲んだ中庭と中廊・側廊に分けられた聖堂からなるウマイヤ朝の代表的な例である。この中庭式のモスクは、これ以後アラブ諸国を中心にイランにも広まって、後代に長く伝えられることになった。

イスラム最古の宗教建築としては、エルサレムの岩のドーム（クッバト・サハラ）（六九二）が挙げられる。予言者モハメッドがここから昇天したと伝えられる巨岩が中央に置かれ、その周囲を回廊が取巻く八角形のプランにドームをのせたユニークな建物である。これは、ユダヤ教・キリスト教の聖域でもあったハラム・シャリーフ（地域）に造営され、その内外を飾る象徴的なモザイクや銘文が示唆するように、新しい宗教イスラムの勝利を誇示したものである。

イスラム初期のカリフたちの豪華な生活をよく伝えているものに宮殿がある。主としてシリア砂漠に点在し、辺境地帯に建てられたローマ時代の砦のプランやデザインをそのまま踏襲し、ストゥッコ、モザイク、フレスコ、石彫などで装飾されている。ストゥッコには、丸彫に近いものから薄肉浮彫まで種々あり、主題には人物像・動植物文があり、石彫としてはムシャッタのファサードが知られている。モザイクによる装飾の場合、宗教建築では図像的な主題がいっさい描写されず、それに反して宮殿では自由に図柄が選ばれている。

絵画では壁画がのこっているだけで、主題・様式・図像・技法ともに古代地中海文化とササン朝ペルシアの文化の影響が歴然としていて、ウマイヤ朝芸術の二面性をよく表わしている。

●**アッバス朝時代**　ウマイヤ朝に代わってアッバス朝（七五〇―一二五八）がイラクに興り、七六二年に造営された首都バグダードは、イスラム帝国の中心として、モンゴルの攻略に屈するまで、東西に妍をきそった。しかし、『アラビアンナイト』の舞台にもなったバグダードの栄華を物語る建築遺構は、今日なにも残されていない。これに代わって当時の建築様式を伝えているのが、一時は首都として栄えたサマラの遺構である。その一つムタワッキルの大モスク（八四八―八五二）はイスラム最大の規模を誇ったが、後期のモスクと違ってプラン・装飾ともに単純であった。強固な稜堡のある外壁がめぐらされ、長方形の中庭は四方を回廊で囲まれ、キブラ側（メッカのある方向）の礼拝堂は九廊でもっとも深くなっている。螺旋状の特異な形態をもつミナレットは、モスクから独立している。宮殿建築としては、旧態をほとんどとどめていないが、同じサマラのジャウサク・アルハカーニが

ある。サササン朝ペルシアの建築様式を生かして、イワーン（トンネル形のボールトを架けた広間で一方が開いている）、ドームを架構した規模雄大なもので、玉座、中庭、居住区、浴場などを備えた規模雄大なもので、これらの宮殿・邸宅はフレスコ画や漆喰細工で飾られ、いずれも葡萄唐草・アカンサスなどの植物文様の写実的なスタイルから、その抽象化した意匠が用いられている。

ここから出土したフレスコ画は、王朝初期の絵画を代表し、輪郭にアクセントをもたせる画法に、ヘレニズム化された中央アジアの壁画の様式と共通なものを認めることができる。

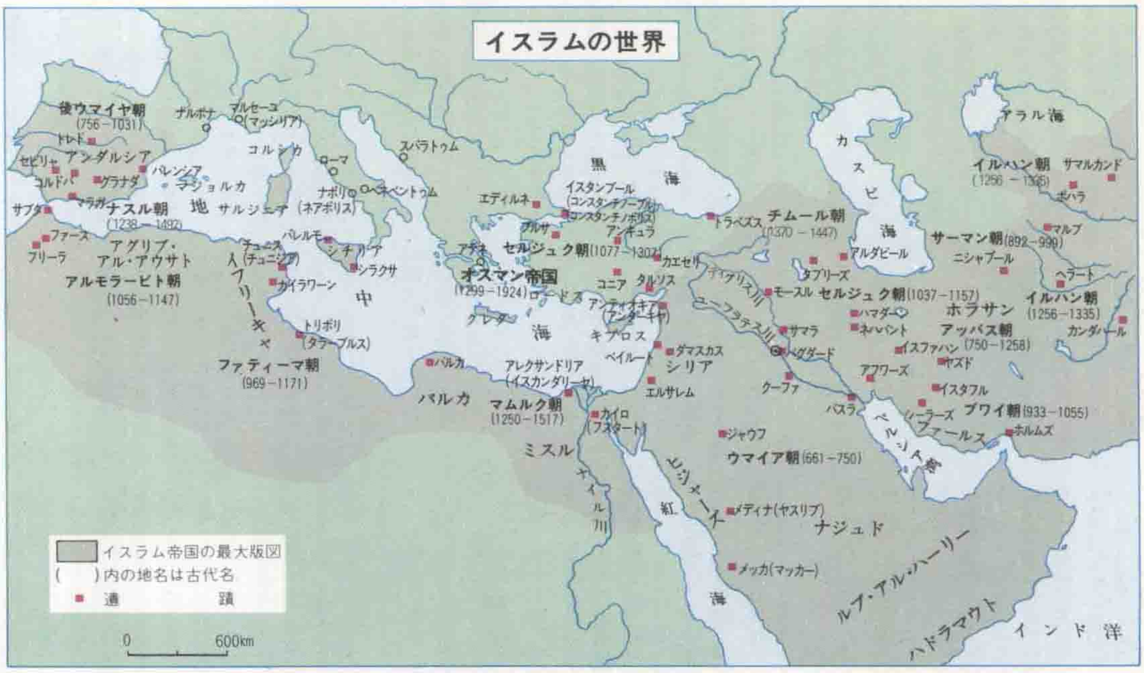
工芸においてアッバス朝の残した大きな功績は、陶器の発達である。この時代には、中国唐代の陶器が将来され、西アジアの窯業に大きな影響を与えた。刻線で文様を施し、黄・緑・紫・褐色の鉛釉をかけた多彩陶器が大量に製作されたが、これらは三彩と関係をもつと考えられている。また、白釉にコバルト、あるいは金・銀・銅の金属塩の顔料で彩画したものがあり、後者は金色や赤銅色の輝きをもつところから「ラスター」とふつうよばれている。この技法は、一四、五世紀ごろスペインで「イスパノ・モレスク」として発展をとげるが、イスラムの陶工の創始したものとして高く評価されよう。

●**スペインのイスラム美術**　アッバス朝の成立とともに西へ逃がれたウマイヤ朝のアブダル・ラハマン一世は、スペインに独立王朝、いわゆる後ウマイヤ朝（七五六—一〇三一）をたて、コルドバは西方イスラム世界の中心として東のバグダードと比肩されることになった。

【後ウマイヤ朝】七八六年に着工したメスキータは、中庭と多柱式の聖域からなるいわゆるアラブ式のプランのモスクで、サマラの二大モスクに次ぐ規模を誇っていた。聖域(礼拝堂)では、二段に重なったアーチによる壮観なアーケードが本陣の無限な広がりを感じさせ、またミヒラーブ(壁龕)付近では、モザイクと漆喰による華麗な装飾が神秘性を高めている。この漆喰や大理石の装飾は、九三六年に造営をみた離宮マディーナト・アッザハラ（バラの都）から出土したものと並んで往時の工人がもっていた技術の高さを示している。一〇世紀ごろから、スペインを中心に象牙細工が盛んになり、方形や円形の小箱の表面に人物像や動物・植物文様を表わす精緻な彫刻が施された。

【ナスル朝】一三世紀に入り、ナスル朝（一二三八—一四九二）が興って、ふたたびスペイン、北アフリカを統一し、グラナダにその本拠を置いた。ここにはイスラム建築の技術・装飾の総結集ともいうべき*アルハンブラ（宮殿）がある。壮麗で精緻な漆喰細工・タイルがその名を不朽のものにした。

一四、一五世紀ごろから、マラガ、バレンシアの窯場を中心にして、ラスター釉をかけた、いわゆる「イスパノ・モレスク」と呼ばれる陶器が焼かれ、とりわけ翼状の把手のついた尖底の独特な形をもった壺が、アルハンブラの壺の名で知られている。



●**カリフ制崩壊の時代**　アッバス朝が最盛期をむかえるころから、バグダードのカリフはその政治的・宗教的権威を失墜しはじめ、東方イラン・中央アジアにサーマン朝・ブワイ朝・ガズニー朝などの小王朝が割拠し、セルジュク朝に吸収されるまで、芸術のよきパトロンを得て優れた作品を残した。

【サーマン朝】中央アジアやイランのホラサン地方を中心に栄えたサーマン朝（八九二—九九九）の残した数少ない遺構の中でもっとも知られているのが、一〇世紀はじめにボハラに建てられたイスマイルの墓廟である。煉瓦造で方形のプランをもつ建物にドームを架構したササン朝時代の建築様式を受け継いでいるが、注目すべき点は、その外壁の煉瓦だけによる幾何文装飾である。ニシャプールからはフレスコ画やストゥッコの断片が発掘されたが、この時代の重要な製作活動は陶芸にみられる。一般にニシャプール・タイプとかアフラシアブ・タイプと呼ばれる陶器は、釉薬の下に下絵付をしたもので、白地に黒・褐色・赤で銘文や幾何文を施したすっきりした感じのものから、人物・動物などをぎっしり描いた多彩なものまで製作された。

【ブワイ朝】中央のカリフから政治的勢力を掌握したブワイ家の治下（九三三—一〇五五）では、まずササン朝の金属工芸の系統をひいた銀器と銘文や動物文をあしらった金器に見るべきものがあり、織物では、とくに絹製品に優品がある。人物や猛禽類をシンメトリーに並べた紋章的なパターンが白地に黒・青・褐色などであざやかに織出されている。これとならんで窯業も活発で、一〇世紀ごろにはクルディスタンのガルス地方で、奇怪な風貌の人物像などの図柄を掻落し技法で表わした、いわゆる「ガブリ」手とよばれる陶器が焼かれた。

【ファティマ朝】一方、北アフリカでは、シーア派の支持をうけてファティマ朝が現われ（九〇九—一一七一）、九六九年に首都をチュニジアからカイロに遷してから、建築や美術工芸がにわかに盛んになった。建築では、アズハル・モスク（九七〇）、アル・ハーキム・モスク（九九〇—一〇一三ごろ）が建てられ、幾何文・アラビア語銘文を深く彫り込んだモニュメンタルなファサードを設けたり、ミヒラーブのある聖域をトランセプトやドームで強調したり、あるいは外壁の四隅を張り出させ、それにミナレットをのせる点が特徴として挙げられる。建物の内部壁面はアラベスクや走獣文などをモチーフとした木彫のパネルで飾られた。木彫に劣らず優れた作品を残しているのは、水晶・象牙細工・金属工芸で、ピサのカンポ・サントに所蔵されている青銅製グリフォン像は、イスラム金属工芸史においてもっとも傑出した作品の一つであり、ベネチアのサン・マルコ大聖堂にあるグリフォンや唐草文を浮彫にした水晶の水指は、この時代の水晶細工の代表的なものである。また、エジプトやシチリアで作られた象牙細工は、黒・褐色などを賦彩したものもあって装飾効果を高め、広く愛用された。人物や鳥獣が頻繁に描写されたのは、ファティマ朝時代の工芸の大きな特色の一つで、絵画の領域も、シチリアのパレルモにあるロジャー二世が建てた王家の礼拝堂の天井に描かれたテンペラ画には、多くの人物像がアッバス朝の様式で彩られている。

【セルジュク朝】中央アジアから出たトルコ系のグッズ族が興したセルジュク王朝は、崩壊しつつあった東イスラム世界をふたたび統一し、安定した治世の下に東西の交易が促進され、富が蓄積され、いわゆる富裕なブルジョア階級が進出した。彼らは芸術のパトロンとなって、芸術活動を保護・奨励したので、一三世紀にモンゴルに征服されるまで、神秘主義的詩・抒情詩など文芸の世界でも、造形芸術においても大きな進展を示した。

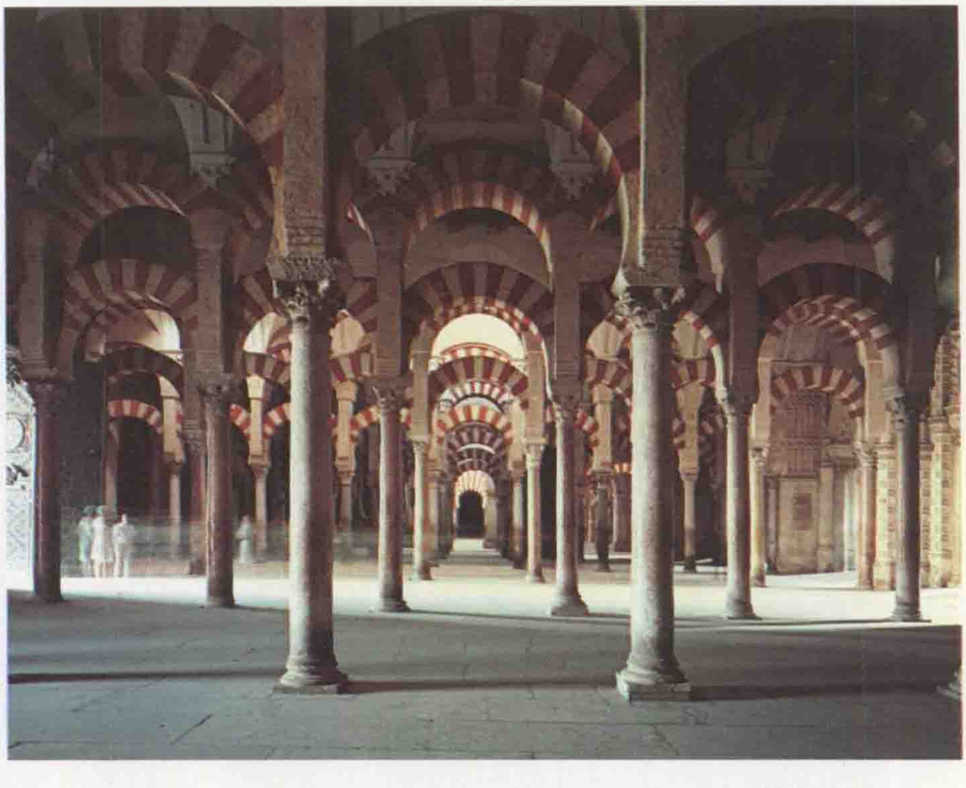
(a)イランのセルジュク朝（一〇三七—一一五七）　建築では、煉瓦によるモスク・学林など中庭を中心とし、四方にイワーンを設けた形式がイランにおけるイスラム建築の一つのスタンダードとなった。その代表的な例は、イスファハンのマスジド・ジャーミ（一〇七二—九二）に求められる。この時代でさらに注目すべき点は、モニュメンタルな廟や巨大な墓塔の発達である。漆喰細工は、前の時代につ

イスラム美術

岩のドーム（691年） エルサレム市街を背景にした遠景。この建物は現存するイスラム最古の宗教建築で、８角形の独特のプランをもち、内部はモザイクなどで装飾されている。

アハメット一世のモスク（1609―16年）「ブルー・モスク」の名で有名なイスタンブールの回教寺院。外景（右）は重なり合う大小のドームの曲線と、天を指すミナレット（尖塔）の直線とのコントラストが、美しいスカイラインを描き出している。内部（左）は大小のドーム、半ドームで屋根を架構することによって、モスク内のスペースと彩光の問題とが見事に解決されている。

インジェ・ミナレ・マドラサ（1258—62年）アナトリアにおけるセルジュク建築のなかで、このマドラサ（学林）はユニークな装飾をもつ堂々とした門によって知られている。

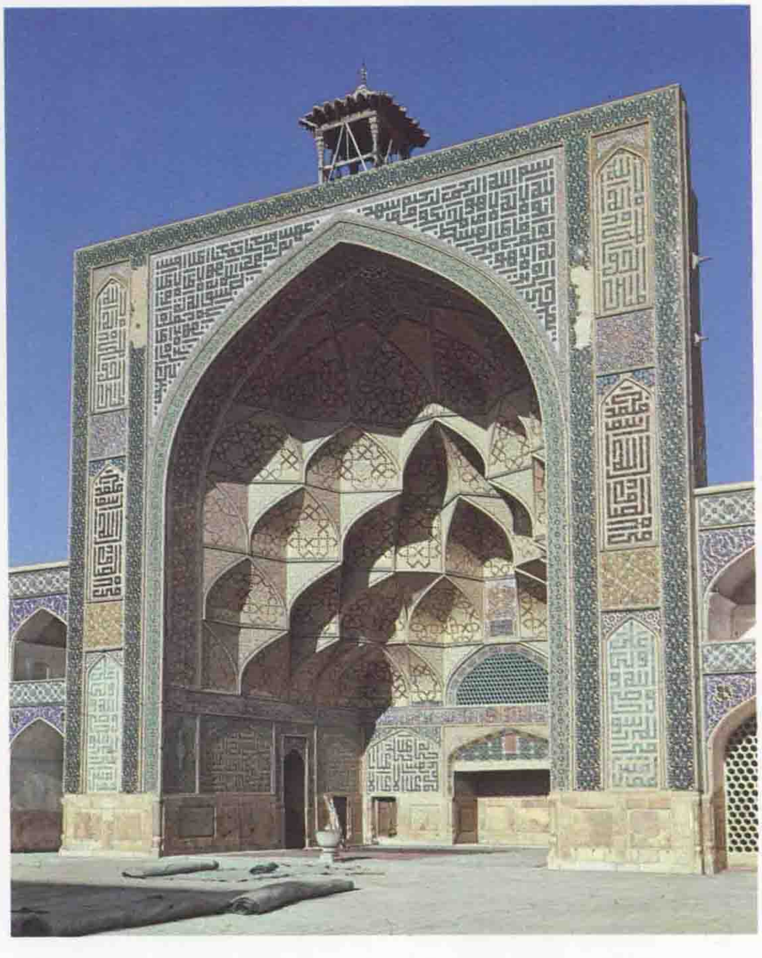


マスジド・アル・ジャミア（786年着工） スペイン、コルドバにあるメスキータ。創建後3回の拡張工事が加えられ、その後キリスト教会堂に転用されて、中央の礼拝堂が建てられた。

アルハンブラ（14世紀） スペイン、グラナダ地方の代表的イスラム建築。その獅子の中庭の側廊を飾る壁面装飾。壁面いっぱいにひろがるアラベスク、銘文、そしてスタラクタイト（鍾乳石飾り）は、イスラム装飾芸術の美の極致を表わす代表的な例である。

ウマイヤ・モスク（705―15年）　シリアのダマスクスにあるモスク。ビザンティン芸術の影響の濃いこのモザイクは、イスラム教に支配された平和な世界を象徴的に表わすものであろう。

「鳥をおとすザール（白髪の英雄）」（1370年）紙本着色　26×19.6cm　トルコ　トプカピ宮美術館　民族的叙事詩『シャーナーメ』のミニアチュール。中国の影響の強いモンゴル系のもの。



マスジド・ジャーミ（1150年、1180年以降に修復）　イランのイスファハンにあるモスクで、これはその北西側のイワーン。数回にわたって修復されているが、セルジュク朝建築の特徴をよく伝える重要な遺構である。

刻線幾何文鉢（10—11世紀）　伝イラク　径34.7cm　東京　出光美術館　刻線模様の陶器はこのころイランを中心に盛んにつくられた。これもその優品のひとつに数えられる。

ラスター釉人物文鳳形水注（13世紀）　イラン　伝レイ出土　高さ37.6cm　東京　出光美術館　イスラム陶芸史上もっとも重要な「ラスター」釉による陶器の典型的な例。

色絵草花文皿（16世紀）　トルコ　径36.5cm　東京　出光美術館

色絵騎馬人物文手付壺（12—13世紀）　イラン　伝レイ出土　ミナイ手　高さ13.5cm　東京　出光美術館

銅製彫金深鉢（18世紀）　イラン　高さ16cm　径29cm　テヘラン工芸美術館

づいて広範に用いられ、技法的にも様式的にも発展をとげたが、このころから釉薬のかかったいわゆる色タイルが建築装飾としてしだいに漆喰細工に取って代わり、モスクのファサードやミヒラーブ、円筒形のミナレットなどを飾るようになった。

金属工芸では、青銅・真鍮に銀・金の象嵌を施す技法がひきつづき用いられ、燭台・香炉・水指・盤など種々の器形に、伝統的なアラベスクや物語からとられた主題が表わされた。注目すべきこととしては、一一六三年の年記のあるレニングラード美術館所蔵の青銅製大釜に代表されるように、作者・注文者名・製作年代がこのころから銘文に含まれるようになったことである。同じころ、レイ・カシャーンの窯場では、ラスター陶器が盛んに焼かれ、鳥形の水指、鷹狩りやポロ競技、浮彫風な図柄の表現など、器形・主題・技法において、種類が以前にも増して多くなった。一方、一二世紀から一三世紀にかけて、いわゆる色絵の技法が発達し、繊細で美しい作品が製作された。これを一般に、「ミナイ」（ペルシア語でエナメルの意）手とよんでいる。その図像表出や色彩構成において、同時代のミニアチュールと密接な関係をもっていた。セルジュク朝の壁画とか塑像の断片や写本『ワルカとグルシャー』のロマンスの挿絵にもよく現われる丸顔で、大きな切れ長の眼をもち、可愛らしい口元をした人物像は、この時代の典型的な図像であろう。

(b)アナトリアのセルジュク朝（一〇七七—一三〇七）　一一世紀末から多くの独立国家が分立し、その一つが小アジアに勢力を張った。これをルームのセルジュクと呼び、その芸術はイランにおけるセルジュク朝のそれと同系統のものであったが、建築ではテュルベと称される墓塔や隊商の宿キャラバンサライ（またはハンともいう）が発達した。モスクやマドラサは、中庭に代わってドームのかかったホールが中心になる。キャラバンサライは、一見砦を思わせるような強固な壁と堂々たる門を備え、アナトリアのイスラム建築史上、重要な形式に数えられる。アナトリアに残るセルジュクの遺構では、コニアのアラエッディン・モスク、ディブリギのウル・ジャーミ、コニアのインジェ・ミナレやカラタイ・マドラサ、カイセリのスルタン・ハンが著名である。

〔ザンギー朝とアイユーブ朝〕セルジュク朝の基盤がゆるんで来たころからイラク、シリア、エジプトに小王朝が独立し、西方イスラム世界でもアルモラービト朝（一〇五六—一一四七）、アルモハード朝（一一三〇—一二七〇）が台頭し、スペインと北アフリカの西半分の統一をはかり、キリスト教の進出をはばんだ。

この時期のみるべきものは絵画や工芸にある。モースル、バグダード、シリアを中心に活動したメソポタミア画派は、ディオスコリデスの『医学書』（一二二九）や『歌の書』（一二一八—一九ごろ）、ハリーリの冒険譚『マカーマート』（一三世紀後半）など優れた作品を残し、ヤヒヤ・アルワーサティという傑出した画家も輩出した。とくに『マカーマート』は、画題のレパートリーを風俗画にまでひろげ、図像も生き生きとした表出で、アラブの絵画として傑作の一つに数えられる。

シリアでは一二世紀から一三世紀に、赤・青・黄色や金彩で彩画した、いわゆるエナメル・ガラスの技法が生まれた。イラクのモースルでは、イランのセルジュク朝の伝統を引き継いで、金属工芸の隆盛期に入り、アハマト・アッザキ・アルマウスリという優秀な金工が出た。アイユーブ朝（一一六九—一二五〇）に入ると、しだいに器形もそれを飾る図柄も大型化するが、伝統的な銀象嵌の手法は依然としてつづいた。

●モンゴル時代　モンゴルによる侵寇は、西アジアに大きな歴史的転換をもたらしたが、芸術をも一つの岐路に立たせることになった。すなわち、これまで統一的なイスラム芸術の世界が、イラン、アラブ、トルコ、インドにそれぞれ分立して発展することになった。この時代の大きな特色の一つは、中国の文化と直接・間接に接触をもつことになったため、中国的要素が西アジア、とくにイランの芸術に浸透してきたことである。

〔イルハン朝〕タブリーズに都を置いたイルハン朝（一二五六—一三三五）は、スルタニェーにウルジャイトゥの墓廟（一三〇七—一七）、タブリーズにアリ・シャーによるモスク（一三一〇—二〇）のような壮大なる建築を残した。この時代の建築に現われた新しい要素は、二重殻のドームと構築や装飾における垂直性、換言すれば上方へ伸展する傾向をもったことである。しかし、より重要視されるのは絵画であり、これまでのメソポタミア画派やセルジュク朝の様式に加えて、中国的要素が新たに支配的になる。それはイブン・バフティシュの『動物の書』、フィルダウシーの民族叙事詩『王の書』、ラシード・アッディーンの史書『綜史』などの写本挿絵にみることができる。装飾的で空想的な面を強く前面にうち出そうとする西アジア固有の様式と、これに対する中国独自の空間構成・写実的様式が混淆し、モンゴル時代独特の絵画様式が生まれた。とくに前所蔵者デモットの名を付して呼ばれる『王の書』では、肥痩のある線を主体とした水墨画的な画風とイランの鮮麗な色彩構成が巧みに調和し、人物の個性と動きが忠実に描き出され、イラン絵画史上の一大傑作とされている。

〔マムルク朝〕アイユーブ朝のトルコ系傭兵の台頭によって成立したこのマムルク朝（一二五〇—一五一七）の芸術に、トルコ的要素が認められるのは当然であろうが、建築においても、前王朝のアイユーブ朝、セルジュク朝の様式が主調となっている。マムルクの建築は、いったいに単純素朴な形態をもちながら、雄大なスケールを誇っている。それは、カイロのスルタン・バイバルのモスク（一二六六—六九）やスルタン・カラウーンのモスク、マドラサ、墓廟（一二八四—八五）、スルタン・ハサンのマドラサ（一三五六—六三）の遺構に見られる。絵画・工芸については、ともに一二、三世紀のイラク、シリアに発達した様式を受け継いだが、強い抽象化への傾向が現われ、アラビア語の銘文が金属器や陶器を大きくおおうようになった。

〔チムール朝〕一四世紀後半、チムールは、イラン、イラクをはじめ西アジア諸国を版図に加えた。サマルカンド、ヘラートに都した諸王の多くは、文芸や造形芸術に深い愛情と理解を示し、それを奨励した。チムール朝（一三七〇—一四四七）は、イスラムの絵画史上もっとも光輝ある時代で、その代表的なヘラート派からは、巨匠ビヒザードをはじめそれにつづく優れた画家が出ている。前世紀のタブリーズ派の作品が、中国的な作風に追従していたのに反し、この時代にいたって中国的様式はイランの伝統的スタイルに吸収され、次の時代にはその痕跡すら認められなくなる。ビヒザードは一五世紀後期に活躍した画家で、それまでの挿絵画家たちの模写に終始する沈滞した風潮に写実的画法の新風を吹きこんだ。また、このころから線描画が新しい形式として現われ、王族などの肖像画風な作例もみられるようになった。チムール時代の調和のとれた色彩構成や空間構成は、ビヒザードによるサアディーの教訓詩『果樹園』、ニザーミーの『五部集』の挿絵によく表わされている。

チムール朝の重要な遺構のほとんどはサマルカンドに残存し、壮麗なタイル装飾をもつ一六の墓廟群（シャーヒ・ジンダ）、チムール自身の廟で、外側に襞のついた美しいドームを架けたグール・イ・エミール（一五世紀初期）やチムールがその妃ビビ・ハーヌムのために建てたといわれる規模雄大なモスク（一五世紀初期）に当時の面影をしのぶことができる。

●オスマン・トルコ時代　オスマン・トルコ帝国（一二九九—一九二四）はセルジュク・トルコの後をうけ、一四五三年、コンスタンチノープル（現在イスタンブール）を陥れるや、アナトリア、バルカン半島、エジプトなど広大な版図を手中に収め、イランのサファビー朝とならんで西アジアに君臨した。この時代には、ホジャ・シナーン（一四八九—一五七八）という偉大な建築家が出て、イスタンブール、エディルネなどに帝国の名に恥じない堂々たるモスクを建立した。大小の重なり合うようなドームや半ドームとそれを支える巨木のような柱、大きな窓、鉛筆状に尖った細いミナレットなどがオスマン建築の特色で、その発展に広大な空間の処理、採光、壁面の処理に対する大きな努力の跡を認めることができる。その典型的なものとして、エディルネのセリミーエ・モスク（一五六九—七四）、イスタンブールの「ブルー・モスク」として知られるスルタン・アハメト一世のモスク（一六〇九—一六）があるが、スルタン・スレイマンのモスク（一五四九—五七）のようにモスクに学林・病院・浴場・墓地などの付属したキュッリーエと呼ばれる新しいタイプの建築群が生まれた。一般にサライと呼ばれるトルコの王宮は、多数の建物・庭園からなり、諸王の公儀もここでとりおこなわれたが、その代表的なものとしてイスタンブールのトプカプサライ（トプカピ宮）が挙げられる。

絵画では、史書の挿絵やスルタンの肖像画が盛んになり、写実的なスタイルが支配的となる。それは『祭典の書』（一五八五ごろ・一七三〇—三五ごろ）や『諸王の王の書』（一五九二—九七）によく現われている。また、肖像画家としては、レブニー（一七三二没）がもっとも著名である。

一五世紀以前のトルコの陶器については、ほとんど知られていないが、一六世紀ごろからイズニクやクタヒヤの窯で、白地に青で植物文やアラベスクを描いたり、花模様を多彩釉で表わした陶器やタイルが焼成された。いくつかのタイプのなかには、金角湾とよばれる螺旋状の細い蔓草を白地の上に青・緑で描いた繊細な作品や中国の染付を模倣したものなどがある。しかし、トルコ陶器のなかでもっとも傑出したものは、ヒヤシンス、チューリップなど草花をリアルに表現した後期の華やかな作品であろう。

この時代の重要な工芸品の一つとして絨毯が挙げられる。多角形の中に複雑なパターンをおさめたホルバイン・タイプ、モスクやランプをアーチの中に配置するベルガマ・タイプ、メダイオンを中心としたパターンのウシャック・タイプなどの

イスラム美術略年表

年	事項
	マホメットの時代
五七〇	マホメット、メッカに生まれる
六〇八	メッカに宗教上の総本山カアバ神殿建造
六一〇	マホメット、啓示をうけイスラムの信仰を説き始める
六二二	マホメット、信徒とともにメジナに移る この年をイスラム暦の元年とする
六三〇	マホメット、メッカを征服し、イスラムの聖地とする
	正統カリフの時代
六三二	マホメット没。アブー・バクルが初代カリフとなる
六三四	アブー・バクル、アラビアの統一を確立
六三六	ヤルムークの戦い。イスラム軍、ビザンティン軍を破る。カーディシーヤの戦い。イスラム軍はササン軍を破る
六四二	ナハーワンドの戦い。イスラム軍、イランを征服する
六四四	ウマルが暗殺され、ウスマーンが第三代カリフとなる
六五一	ササン朝ペルシア滅ぶ
六五六	ウスマーンが暗殺される。アリーが第四代カリフとなり、イスラム信徒間の分裂のため、クーファに遷都する
	ウマイヤ朝時代
六六一	アリー、クーファでハワーリジュ派に暗殺される。ムアーウィア、カリフを称し、ダマスクスに首都を置く。ウマイヤ朝創設
六八〇	第四代カリフ、アリーの子フサインと信徒カルバラーで虐殺される
六九一	「岩のドーム」が建造される
七〇五	ウマイヤ・モスク（―一五）建造される
	アッバス朝時代
七五〇	アブ・ル・アッバス、ウマイヤ朝を滅ぼしてカリフとなり、ハーシミーヤを首都としてアッバス朝をはじめる
七五六	スペインのコルドバにアンダルス・ウマイヤ朝おこる
七六二	カリフ、アル・マンスール、バグダードに新首都建設
七八六	ハールーン・アル・ラシードがカリフに即位。アッバス朝の最盛世を現出する（―八〇九） コルドバのメスキータ（大モスク）着工
八三六	ムウタスィム、サマラへ遷都する
八四六	ムタワッキルの大モスク（―五二）建造さる
	イスラム世界の分裂
八六八	エジプトにトゥールーン朝創始
八九二	アッバス朝、ふたたびバグダードへ遷都
九四五	ブワイフ朝がバグダードに入る。カリフを擁して帝国を支配する（―一〇五五）
九六九	ファティマ朝がエジプトを征服。カイロに首都を置く
	トルコとモンゴルの支配
九九八	ガズニー朝のマフムード、イラン東部、北インドを支配

ほか、鳥獣を主要パターンとしたものなど、その種類は少なくない。

●**サファビー朝**　サファビー朝（一五〇二―一七三六）は、シャー・アッバス大帝（一五八七―一六二九）が、イスファハンに都を定めてからのち約二〇〇年の間、イランの芸術史上、輝かしい時代として栄えた。メイダーニ・シャーと呼ばれるポロの競技にも用いられた大広場を中心にして、王宮への楼門アリカプ、マスジディ・シャー・モスクとシェイフ・ルトフッラー・モスクのほか、バザールなどがその周囲を取巻いている。「世界の半分」とまでいわれたイスファハンは、ベルサイユと比較されるほどの繁栄ぶりをみせた。

いちだんと明るさと華やかさを加えたこの時代の風潮はその抒情的な絵画様式に端的に具現されているが、爛熟味を増すとともに耽美的・マンネリズム的傾向をもつようになった。技術的にもいっそう完成に近づき、ムハンマディやリザーイ・アッバスのような線描画をよくする画家が出て、王侯をはじめ愛好者を魅了した。チムール時代から発達のきざしを見せていた線描画は、一七世紀には写本挿絵という形式から離れて独立した形式として発達し、肖像画・風俗画が盛んになった。しかし、イランの伝統的絵画の発達もこの期を境に凋落の一途をたどり、やがて西欧風絵画の陰に姿を没し去る。

遊牧生活の所産であり、イランの伝統工芸の中でもっとも広く、しかも長い間製作されてきたのが絨毯、とくにペルシア結びの絨毯であった。今日、残存しているものの多くは一六世紀以降の作品で、イスファハンの王室付属の工房のほかに、カシャーン、タブリーズ、アルダビル、ケルマンなどがその主要製作地であった。

●**インドのイスラム美術**　インドは、すでに八世紀にイスラム圏にくみ入れられていたが、一六世紀に至ってチムールの一族バブールによって統一され、ここに独立王朝のムガール朝（一五二六―一八五七）が誕生した。そのうち、とくにアクバル帝（在位一五五六―一六〇五）、ジャハンジール帝（在位一六〇五―二七）とシャー・ジャハン帝（在位一六二八―五八）の時代に諸芸術が発達した。建築ではファテプール・シクリのモスク・宮殿建築群（一五七一―八〇ごろ）、デリーのジャーミ・マスジド（一六四四―五八）など数ある遺構のなかで、シャー・ジャハンの妃のためにアグラに建てられたタージ・マハル（一六三〇―四八ごろ）を凌駕するものはないであろう。調和のとれた静かなたたずまい、純白の大理石とそれに赤砂岩・黒大理石で象嵌した壁面装飾は誰をも魅了する美しさを秘めている。

ヒンズーとイスラムの伝統の混淆は、たんに建造物に限らず、美術工芸にも顕著に認められ、バサーワンのようなヒンズーの伝統を守る画家や、また諸地方の伝統に従う画派があって、相互に影響を与えつつ新しい方向へ進んでいった。西欧から移入された写実的手法は、次第に肖像画と歴史画への発展をうながした。インドのイスラム絵画の一つの特質は、イスラムとインドの伝統がともに相殺されることなく認められることであろう。また、構図におけるスペースの処理、雰囲気の出し方にも独特の手法を用いている。

モンゴル時代以降、イラン、トルコ、アラブ、インドでそれぞれ独自の変遷をみせたイスラム芸術は、近世に入って西欧文明の移入がいちじるしくなると、その伝統を守りきれず次第に個性を失なっていく趨勢にある。〈杉村　棟〉

📖前嶋信次編『世界文化史蹟10　イスラムの世界』（一九六九・講談社）▽前嶋信次・蒲生礼一共編『世界文化史大系4　オリエントII』（一九五八・角川書店）

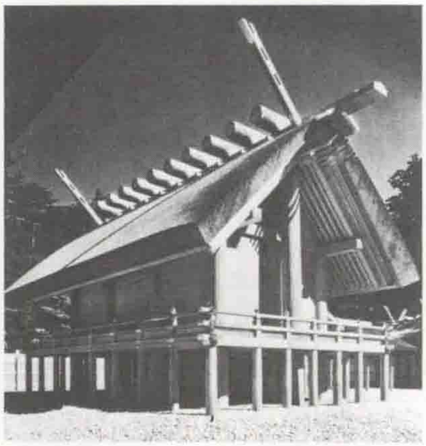
伊勢神宮　いせじんぐう

正式には神宮と呼び、伊勢神宮、大神宮は通称である。伊勢市宇治にある皇大神宮（内宮）と、伊勢市山田にある豊受大神宮（外宮）を中心とし、そのほか多数の別宮、摂社、末社がある。内宮は八咫鏡を神体とし、天照大神を主神として祭り、外宮は豊受大神を主神として祭る。『日本書紀』によると、八咫鏡は崇神天皇のときに宮中から大和の笠縫邑（奈良県）に移され、さらに垂仁天皇のときに各地をまわったのち現在地に祭られ、これが内宮の起原とされており、外宮については『登由気宮儀式帳』が雄略天皇のときに丹波国（京都府）から現在地に移されたと伝えるが、最近の研究には神宮の成立を七世紀におくものもある。社殿の造営は、天武天皇のときに二〇年に一回造替をおこなう式年遷宮の制度が定められ、持統天皇のときに第一回の遷宮がおこなわれた。この制度は古い社殿の形式をそのまま新しい材料で建て直すもので、戦国時代を除いてはよく守られ、現在の社殿は昭和四八年の遷宮による。

〔配置〕内宮の主要社殿の建つ敷地（大宮院という）は東と西に分かれ、遷宮ごとに一方の敷地を用いる。敷地は南を正面にし、中央のすこし北寄りに正殿が南面し、正殿の左右後方に東宝殿と西宝殿が南面して建つ。この三つの建築を囲んで瑞垣と内玉垣がまわり、その南北に門を設け、外部には四丈殿、石壺、鳥居などがあり、さらにこれらの外に敷地を囲むように外玉垣と板垣がある。外宮の配置もほぼ同様であるが、東西宝殿が正殿の前方に北面して建つ点が異なる。

〔建築様式〕正殿は全体が檜の白木造で、桁行柱間三間、梁行同二間の平面の上に、厚い茅葺の切妻屋根をかけ、平の中央に扉口を設ける。柱は掘立の円柱で、屋根の妻に棟木を与えるための独立柱を建てる構造は他の建築に見られない特色である。屋根飾りとして、破風の先端をのばして組んだ千木と、棟に置かれた鰹木があり、また破風の上部に鞭掛と呼ぶ棒をさす。周囲を板壁で囲んだ内部は板敷で、四周に回縁をめぐらし、高欄を設け、その上に五色の居玉と呼ぶ飾りがおかれる。内宮と外宮の正殿はほぼ同形式であるが、鰹木の数（内宮一〇本、外宮九本）、千木の先端の切り方（内宮は水平、外宮は垂直）などが異なる。宝殿や別宮の様式は正殿を略式にしたものであるが、中世までは＊校倉造のように板を組んで壁とした構造が用いられたものがあった。〈大河直躬〉

📖直木孝次郎・藤谷俊雄著『伊勢神宮』（一九六〇・三一書房）▽渡辺保忠著『日本の美術3　伊勢と出雲』（一九六四・平凡社）



伊勢神宮　内宮正殿の全景　切妻造の屋根の妻側に独立した棟持柱が立ち，屋根には千木と鰹木がのり，破風の上部に鞭掛と呼ぶ細い木がささっている

板谷波山　いたやはざん

（一八七二―一九六三）明治・大正・昭和にわたる陶芸界の巨匠。明治五年三月三日、茨城県下館町（下館市）に生まれ、名は嘉七。東京美術学校彫刻科（東京芸術大学美術学部）卒

一〇五五	大セルジューク朝のイスラム帝国成立
一〇七二	イスファハンのマスジド・ジャーミ（―一一二二）建造される
一〇七七	スレイマン・イブン・クトルミシュ、小アジアを征服、ルーム・セルジューク朝おこす
一〇九九	第一次十字軍が聖地エルサレムを占領する
一一五七	大セルジューク朝滅ぶ
一一七一	サラディン、ファティマ朝を倒して、アイユーブ朝創設
一二一一	インドにデリー・スルタン朝がおこる
一二三八	ナスル朝（―一四九二）おこる。アルハンブラ宮造営着手（―一四世紀）
一二五〇	エジプトにマムルーク朝おこる
一二五八	モンゴル軍がバグダードを陥落させ、アッバス朝の滅亡
	最後のイスラム帝国
一三六三	チムール、中央アジアに地歩を固め、征服活動を開始
一四五三	オスマン朝のメフメット二世、コンスタンチノープルを陥落。ビザンティン帝国の滅亡
一四九二	グラナダのナスル朝滅ぶ。イベリア半島のキリスト教化
一五〇二	イランにサファビー朝国家おこる
一五一七	オスマン朝スルタン、セリム一世、エジプトを征服。スルタン・カリフ制の開始
一五二〇	スレイマン大帝の統治はじまる（―一五六六）オスマン帝国の黄金時代
一五四九	スレイマンのモスク（―一五五七）建造される
一五五六	ムガール帝国、アクバルの治世（―一六〇五）
一五八七	サファビー朝のアッバス一世即位
一六〇九	イスタンブールにスルタン・アハメト一世のモスク（―一六一六）建造される
一六一二	イスファハンのマスジド・イ・シャー（―一六三七）建造される
一六三〇	アグラにタジ・マハール（―一六四八ころ）建造

業後、石川県工業学校・東京高等工業学校（東京工業大学）で教鞭をとり、明治三五年（一九〇二）東京田端に開窯、爾来陶芸に専心した。その作品は、形姿の端正と独創に成る釉薬の精美とを特色とし、流麗高雅な薄肉彫に至ってはその独壇場といわれる。帝室技芸員（一九三四）となったのをはじめ、芸術院会員（一九三七）・文化勲章受章（一九五三）など斯界最高の栄誉を一身に集め、また東陶会主宰者としてよく後進の指導に当り、官展陶芸部門今日の隆盛を招く推進力となった。昭和三八年一〇月一〇日、九一歳で没した。〈満岡忠成〉

イタリア美術 ——びじゅつ　イタリア半島を中心とした美術。広義にみれば、太古のいわゆる原人や、後期旧石器時代のグリマルディ人やクロマニョン型の人間の残した痕跡もあるが、そうした何万年も昔の先史時代のものはともかくとして、新石器時代の文化から青銅器時代のテラマーレ文化につづき、前一〇〇〇年ごろの鉄器時代のビラノーバ文化になると、金属性の骨壺や装飾された彩色土器など数多く残されている。この鉄器時代の文化の担い手も、当時すでにイタリア各地に居住していたリグリ人やシクリ人とする説、あるいはそのころ東北方から入ってきたインド・ヨーロッパ語族の一派のイタリキ（イタリア人系）とする説もある。

〔古典古代〕 鉄器時代についで、前八世紀ごろから歴史時代がはじまる。南イタリアやシチリア島にはギリシア人が植民市を営みはじめ、中部イタリアにはおそらく小アジアのリディア地方から移住してきたとされるエトルリア人が土着し、前七世紀ごろから独自の美術を発展させる。後者は、建築においては切石を積み上げる東方起原のアーチ構造を発展させ、彫刻や絵画には自然を鋭く見きわめるいわゆるイタリアン・リアリズムを発揮した。ところが、すでに住みついていたイタリキも頭をもたげて、その一派のラティニ人が今のローマ市を中心とする地方に伝説時代のローマ王国を建国し、共和政時代に中部イタリアのエトルリアや南イタリアのギリシア植民市を攻略、さらにはギリシア本土からアフリカやオリエントの地中海世界や、アルプスのかなたにまで版図をひろげて、西暦紀元のはじまる前後のころには大ローマ帝国を確立して、古代美術のさまざまの流れを総合した。

ローマ美術は、はじめはエトルリア美術に従い、ギリシア本土攻略後はギリシア美術の移植につとめたが、ローマ人の素質には、ギリシア人の「写実を抑制する」理想主義的な性格とは異なるエトルリア的・イタリア的な現実主義的な性格が風土的にはぐくまれていたから、美術もまたギリシア的要素とエトルリア的・イタリア的要素との統一様式を発展させた。建築では、エトルリアから継承したアーチ構造を基本とし、ギリシアの柱と梁からなる楣式を装飾的に配して、西洋建築史の基をなした。古代ローマに個性的な写実主義の肖像彫刻が栄え、浮彫や絵画に戦勝の記録的な表現や、写実的な風景描写がおこなわれたのも、具体性や実証性を好むイタリア的な性格の現われであった。帝政ローマが古典美術の黄金時代を迎えていたとき、一方ではキリスト教美術が生まれはじめるが、狭義のイタリア美術は、古代ローマ美術と初期キリスト教美術とが共存しながら交替する帝政末期のコンスタンティヌス大帝時代からはじまる。↓エトルリア美術　↓ローマ美術

〔中世〕 はじめキリスト教徒たちは地下墓室のカタコンベの壁画に、古代美術の主題や技法を用いてキリスト教義を象徴的に表現していたが、コンスタンティヌス大帝のキリスト教公認（三一三）後は、*バジリカと呼ばれる箱型長方形の教会堂や、八角形や円形の集中式の洗礼堂や廟堂をつぎつぎと建て、内部をモザイク画で装飾した。それもはじめはキリスト教義を象徴的に表現していたが、次第に説話的な表現に進み、やがては東方のキリスト教美術の影響をうけて左右相称や正面性を強調し、儀礼性や象徴性を重んずるキリスト教的原則にもとづく抽象的表現へと進んでいった。彫刻も、キリスト教が人間像に対して慎重であったため、丸彫は次第に衰えて、石棺の浮彫が主となり、具象的な造形から抽象的な図形へと変わっていった。こうして西ローマ帝国の滅亡（四七六）後は、東ローマ帝国のビザンティン美術がまずラベンナに移植され、その後も全中世を通じて、ベネチアをはじめ南イタリアやシチリア島を中心に、イタリア各地にビザンティン美術の影響が及んでいる。また一時はイスラム美術の影響もうけ、のちには北方ゴシック美術の影響も及んできたが、イタリア美術はつねに外来様式を同化しつつ、イタリア的な特質を失わずに守りつづけた。

西ヨーロッパ文化圏に属しながら、地中海文化圏にも属するイタリアの地理的・風土的条件によって、古代のローマ的伝統の上に、東方のビザンティン的要素と北方のゲルマン的要素との併存・葛藤・同化の過程を展開したのが、イタリアの中世美術であった。したがって、西ヨーロッパや北ヨーロッパの美術のようには純粋に中世化されず、きたるべきルネサンスへの道を予告しながら、多彩な芸術活動を展開した。ミラノのサンタンブロジオ聖堂をはじめ、イタリア各地の一一―一二世紀の聖堂から*ピサ大聖堂にいたるイタリア・ロマネスクの建築、そしてそれらを飾る彫刻や絵画に、その好適例がみられる。古代からの都市生活の伝統や盛んな東方貿易に加えて、十字軍の往来も幸いして、このころイタリアの諸都市が商工業で繁栄していたからでもある。豊かになった市民たちは、ゲルマン人や司教たちの支配に反発して自我にめざめ、古代ローマの人間主義的な教養を身につけようとして、ヒューマニズム（人文主義）の動きを推進する。アッシジの僧フランチェスコが自然や人間に愛情を注ぐ庶民的な宗教運動を展開したことも一因となって、神中心の宗教観から人間中心の世界観へと移りはじめ、イタリア的な新しい国民芸術を生む動きが芽ばえてくる。一三世紀後半の彫刻家ニコラ・*ピサーノや、一四世紀はじめのフィレンツェ派の画家*ジョットらが、いわゆるプロト・ルネサンスの革新的な美術を創始する。しかし、そのころアルプスのかなたからゴシック美術の影響が伝わってきて、結局この時代は「早すぎたルネサンス」といわれるが、またすぐ消えうせたルネサンス、したがって建築も彫刻も絵画も、ゴシックの影響におかされながら、それをイタリア化する努力をつづけて、一四世紀の幕を閉じる。

〔ルネサンス〕 ゴシックの幕を開いてルネサンス美術をいちはやく登場させたのが、一五世紀はじめのフィレンツェであった。豊かな商工業組合やメディチ家その他の財閥が競って宮殿や教会堂を建て、美術家たちを動員したからであり、また美術家たちも個性にめざめて北方ゴシックに反発し、古代復興と自然観察とを推進したからである。まず建築においては、*ブルネレスキが古代ローマ建築の構成美を学んで*サンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂（フィレンツェ大聖堂）の円蓋に、美と力の調和した量体の比例美を追求してルネサンス様式を創始し、つづいて*アルベルティや*ミケロッツォも古代建築のアーチ式や片蓋柱やルスティカ式の諸要素をとりいれ、洗練されたルネサンス様式を推し進める。こうした建築活動はフィレンツェからイタリア各地に波及し、とりわけベネチアで多彩な展開がみられる。彫刻では*ドナテロが、建築に従属していた彫像を三次元の世界に造形的に独立させ、古典精神と写実主義との融合したルネサンス様式を創始し発展させる。絵画では*マサッチョが二次元の平面に透視図法によって三次元の空間を構成し、合理的に配置された人間像の個性と造形とを追求して、新様式を確立した。つづいてフラ・*アンジェリコやフィリッポ・*リッピ、また*ピエロ・デラ・フランチェスカなど、いずれもマサッチョの作品から学んで初期ルネサンス絵画を多彩に展開する。一五世紀後半には自然研究が進み、*ポライウオロや*ベロッキョなどは人体解剖の知識を深めて、人体描写を発展させるとともに、動勢描写や風景描写にも関心をみせて、客観写実を推し進めていく。一方ではメディチ家を中心とするフィレンツェの人文学者たちの古代研究や、律僧サボナローラの神秘主義に影響されて*ボッティチェリのような不思議な画家も現われているが、一五世紀のフィレンツェ派絵画はイタリア絵画の主流となって、その影響は各地に及び、北イタリアではきびしい写実と造形に徹した*マンテーニャの活動が注目される。ベネチアではベリーニ一族がマンテ

3

イタリア美術

1

2

4

1. ベルニーニ「聖テレジアの恍惚」(1645—52) ローマ サンタ・デラ・ビットリア教会堂
2. カナレット「柱廊」(1765) 131×93cm ベネチア アカデミア美術館
3. カルパッチョ「聖女ウラスラの夢」(1490—96) 9面の油絵からなる聖女ウラスラ物語の一つ。295×280cm ベネチア アカデミア美術館
4. マンズー「椅子に坐った少女」(1955) オタワ ナショナル・ギャラリー

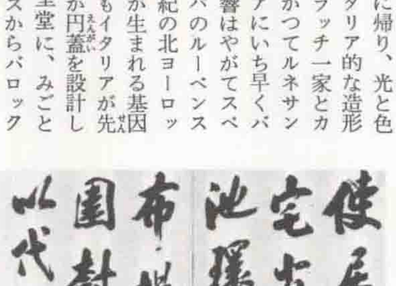
ーニャの影響の上に独自の色彩主義を確立する。

しかし、一五世紀中はまだ素朴な初期ルネサンス的現象をみせていた。それを克服したのが*レオナルド・ダ・ビンチである。彼は一五世紀の客観写実を完成するとともに、主観的な理想主義とを融合させ、一五世紀末に早くも主客融合の古典様式を創始して、一六世紀はじめの*ミケランジェロや*ラファエロなどと盛期ルネサンスの大芸術を完成する。やがて美術の中心は、フィレンツェから教皇庁所在のローマや海港商業都市ベネチアに移り、とくに後者では*ジョルジョーネや*ティツィアーノなどの色彩画家が輩出して黄金時代を迎えた。しかし、一六世紀中期のイタリアは、北ヨーロッパの宗教改革の運動やドイツ皇帝カール五世の登場などによって動揺させられ、美術もまた各地でルネサンスの端麗な古典的調和が破れ、動きに満ちた激情的なバロック様式の萌芽が現われるとともに、主観主義的な冷たいマニエリズモの様式が流行して、一六世紀後半には早くもルネサンスに終止符が打たれることになる。↓ルネサンス美術 ↓マニエリズモ

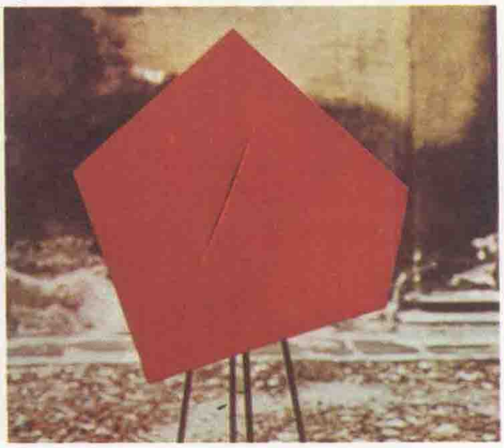
〔ルネサンス以後〕 北ヨーロッパの宗教改革に対して反動改革を推し進めたイタリアのカトリック教会や、それと結託した豪族諸侯は勝利を誇示するため、豪華な聖堂や宮殿を造営し、強烈な陰影や濃厚な色彩による激情的な絵画で装飾させた。こうした背景のもとに成長する一七世紀のバロック美術は、建築や彫刻にも動きに満ちた複雑な曲折をもつ絵画的な表現を駆使することになる。このバロック美術の先駆的な役割は、すでに一六世紀後半のイタリア各地に用意されていた。マニエリズモの流行するなかで、ボローニャの*カラッチ一家はアカデミア（美術学校）を設立して、盛期ルネサンスの巨匠の技法を正しく学び教えるために努力した。また、北イタリア出身の画家*カラバッジョは自然肯定の写実主義に帰り、光と色の躍動する明暗法を駆使して、イタリア的な造形の伝統を復活させた。こうしてカラッチ一家とカラバッジョとの成果が結集して、かつてルネサンスがそうであったように、イタリアにいち早くバロック絵画が創始される。その影響はやがてスペインのベラスケスや、北ヨーロッパのルーベンスやレンブラントに及んで、一七世紀の北ヨーロッパや西ヨーロッパのバロック絵画が生まれる基因をなした。バロックの建築や彫刻もイタリアが先鞭をつけている。ミケランジェロが円蓋を設計したバチカンの*サン・ピエトロ大聖堂に、みごとな円形の前廊を付して、ルネサンスからバロックに至る一世紀半の造営史を完成させたのは、*ベルニーニであった。ローマを「バロックの町」と呼ばせるほどに周囲の空間と交錯した「動く空間」としての建築的量体を築きあげる機縁をつくり、かずかずの噴水や墳墓の彫刻に動的な表現をあたえたのも、やはりベルニーニであった。↓バロック美術

その後イタリアは一八世紀中にもバロック美術を多彩に展開したが、国際政治の推移によって、美術の中心が北方のヨーロッパに移っていったことや、イタリア・ルネサンスがあまりにも光芒をはなっていることなどによって、ルネサンス後のイタリア美術は不当に過小評価されているといえる。事実、フランスではロココ美術が栄えていたとき、ベネチアでは*ティエポロをはじめ*カナレットや*グァルディがこの街の伝統の上に近代絵画を創始しており、またフランスで印象派の絵画革命が起こっていたとき、フィレンツェでは「マッキアイウオーリ」の一派が独自の印象主義を進めていた。また、二〇世紀の機械革命にさいしての*未来主義の革新的な運動は、前衛芸術を、そして第一次世界大戦後の*形而上絵画（ピットゥラ・メタフィジカ）の運動はシュルレアリスムを先駆している。第二次世界大戦後は、エトルリアに共感するマリーノ・*マリーニや*カンピーリ、ルネサンスを回想する*マンズーや*エミリオ・*グレコなど、伝統を近代化する傾向とともに、また、ルチオ・*フォンタナらによって代表されるイタリア的な形象を抽象化する新しい傾向も活気を呈しており、イタリアの現代美術は多彩な展開をみせている。〈摩寿意善郎〉

摩寿意善郎編『世界美術大系13・14 イタリア美術I・II』(一九六四・講談社) ▽『原色世界の美術3・4 イタリア1・2』(一九六九・小学館)



市河米庵 「屏風」 楽志論の文章の一部



5.マリノ・マリーニ「市の天使」(1949) ベネチア ペギー・グッゲンハイム・コレクション
6.モランディ「形而上学的静物」(1920) 62×68cm ミラノ 個人蔵
7.ルチオ・フォンタナ「空間概念」(1959) 個人蔵
8.カンピーリ「コーチの二人」(1952) 115×88cm F・シェッティーニ・コレクション
9.カルロ・カッラ「TAの文字のあるコンポジション」(1916) 71×55cm R・ジャッカー・コレクション

市河米庵 いちかわべいあん （一七七九―一八五八） 幕末三筆の一人に数えられている書家。江戸の人。儒者、市河寛斎の長子。亥の年亥の日（安永八年九月六日）亥の刻に生まれたので三亥と名づけられた。字は孔陽また小春。宋の*米芾を慕い米庵と号した。また亦顚道人・金洞山人とも号した。書はもっぱら米芾を学び、夙成の才があり、また父親の七光りで早くから名を成し、門人も多く、五千人とも一万人ともいう。特に大名旗本など権貴に門人が多く、そのため当時に大流行した。二三歳の時『米家書訣』を著わし、二五歳で長崎に遊んだおり来日中の清の商人、胡兆新に会い筆法の指南を請い、すっかり胡兆新にかぶれた。同時代の秦星池も胡兆新に学びその風をよくし、米庵の書に比し遜色を見ないが、今日では星池の名を知る人はまれである。米庵は幼より書を好み、老に至るまで米法一点張りであったが、老に及んで、かつてその幼時に書いた自分の字を見て「我六十年間何をなせしや」と嘆じたという。米庵の書は豪健にして気迫に富んでいるが、やや品位に欠けるところがあり、門下には山内香雪の他に数うべき者もなく、子孫も家法を墨守するのみで、安政五年七月一八日米庵が没するとその書風はたちまち凋落した。米庵の功は、その書法よりもむしろ書道教育の面にあり、『米庵墨談』正続編、『略可法』『墨場必携』などの著は、今日に至るも学書者に裨益するところが多い。〈北川博邦〉

一閑張 いっかんばり 漆工品の一つ。木型にわらび糊で紙を張り重ね、型を抜き取ったものを素地とし、下地をほどこして漆を塗ったもの。張抜ともいい、茶道具に好んで用いられる。飛来一閑（一五七八―一六五七）の考案した技術といわれる。一閑は寛永年間（一六二四―四四）に帰化した明人で、西湖飛来峰下の出身であるため氏を飛来とした。千宗旦がその作品の雅味を愛したところから塗師として聞こえるようになり、子孫代々業を伝え千家十職の一つとして一四代に及ぶ。近年では紙の繊維や紙を圧縮したものも用いられ、おもに輸出用漆器として名古屋で生産されている。〈荒川浩和〉

厳島神社 いつくしまじんじゃ 広島県佐伯郡宮島町。祭神は市杵島姫命で、航海安全の神として平安初期から多くの尊崇をうけ、とくに平清盛をはじめとして平家一門が熱心に信奉してから、平家の氏神のようになり、平安末には、社殿の規模も現在のような形式に整備されるに至った。平安以降、建永二年（一二〇七）社殿が火災にかかり、再興されたが、貞応二年（一二二三）ふたたび罹災、現在の社殿は仁治二年（一二四一）に再建したもので、その後、室町末から桃山にかけて毛利元就が本殿、回廊などを改修した。本社（国宝）・摂社客人社（国宝）とも、本殿はいわゆる梁間四間、檜皮葺のいわゆる両流造で、この形式の本殿はほかに京都松尾大社にしか見られないもの。しかも、潮が満ちてくると本殿以下幣殿・拝殿・祓殿や曲折した回廊が海中に浮かんだようにその柱を海中

厳島神社 〈左〉本殿・摂社および回廊が国宝に指定されているが，現在のものは仁治2年(1241)再建されたものである 〈右〉古神宝類のうち半臂(錦) 装束雛形の一つで平安風の倭錦で，数少ない平安時代の錦として貴重なものである。国宝

に没し、海と山の自然の景勝を背景に、日本建築の独特な美を発揮している。また、神社に伝世される文化財には、王朝美術の精粋を今に伝えるものが多数ある。

絵画では国宝のいわゆる「平家納経」一具がまずあげられる。法華経開結とも三〇巻、阿弥陀経一巻、般若心経一巻で、長寛二年（一一六四）の奥書を有する平清盛の願文が一巻添えられ、これが経箱、さらに唐櫃に納められている。経巻は各巻とも金銀の優美な金具を付し、料紙は金銀の切箔・野毛・砂子を散らし、草花・飛鳥・芦手・飛雲などの文様を配し、表紙の見返絵は、経典の内容を絵解きしたもので、物語絵風の大和絵の手法を用いた精緻なもので、現存する装飾経中、もっともすぐれたものである。また経巻を納めた金銀荘雲竜文銅製経箱は、平安後期の作で、当時の精巧な工芸技術を物語っている。経箱をいれた蔦蒔絵唐櫃は桃山時代の作で、福島正則が納経を修理したとき寄進したもの。

また当社に伝わる彩絵檜扇（国宝）は檜板に白色の下地をつくり、雲母をひき、金銀の切箔・砂子・銀野毛をあしらい、大和絵の風俗男女を描いたもので、まことに華麗な趣を有する。平氏一門の女人が参詣の折、寄進したものであろう。ここの古神宝類（国宝）は、他社にみられるそれと異なり、小形のもので、社伝によると、平氏とともに西海に運命をともにせられた安徳帝の玩具ではないかといわれているが、衣料・武具・太刀など平安時代の工芸の作品として貴重な遺品である。

そのほか国宝の社宝に鎧・兜の逸品のあることも武家の尊崇をあつめた社にふさわしい。平重盛奉納と伝えられる紺糸威鎧と兜は、京文化の洗練をうけた平氏の武家らしいみやびた趣味がうかがわれ、ほかにも、平安後期・鎌倉・南北朝の代表的な鎧が、それぞれ兜と大袖をともなって所蔵されている。太刀には友成作の銘を有する平安の古刀があり、平宗盛の寄進と伝え、また足利尊氏奉納の所伝のある腰刀がある。〈永井信一〉

一刀彫 いっとうぼり　木彫の一様式。刀痕を生かしたもので、動物・花鳥などもあるが人形にことに応用されている。その代表的なものに奈良人形がある。奈良人形は、江戸初期、奈良の檜物職岡野平右衛門（松寿）が春日大社の祭礼に用いる人物の彫り物を根付などに作ったのが創始と伝えられ、九代松寿が人形として完成したという。能・狂言・雛などを主とし衣装などの一部に彩色している。幕末には森川杜園（一八九四没）が現われ、名人といわれた。飛騨の一位彫も有名だが、これは全然彩色を加えない様式である。〈山田徳兵衛〉

伊藤若冲 いとうじゃくちゅう（一七一六—一八〇〇）江戸時代中期の画家。名は汝鈞、字は景和。正徳六年二月八日、京都高倉錦小路の青物問屋「桝屋」に長男として生まれ、父の死により元文三年（一七三八）四代目源左衛門を襲名、家業を継いだ。生来俗事を厭い、商務のかたわらもっぱら絵画の道を楽しみとした彼は、はじめ町狩野の大家大岡春卜（一六八〇—一七六三）に師事、春教と号していた。師の春卜は明清絵画にも明るい進歩的な画家であったが、その影響もあってか次第に狩野派の粉本主義に不満をつのらせ、東洋画の古典と目すべき宋元の名画へ直接近づいていった。そして絵画造形の基本を自然形象の誠実な写生にありと悟った彼は、日常身近に観察し得る動植物に題材を限定し、さらに特異の形態感覚をも主張する独自の花鳥画家へと成長した。三〇代後半若冲と号を改めた彼は、数え年四〇歳の宝暦五年（一七五五）、ようやく次弟（白歳）に家業を譲って通称を茂左衛門と改め、作画に専念することの許される自由な身となった。現在御物となっている『動植綵絵』三〇幅と『釈迦三尊像』三大幅の相国寺への寄進は、十数年の歳月を経てようやく明和七年（一七七〇）に完了するが、これは、若冲の悲願をかけた一世一代の記念すべき大事業であった。この間宝暦九年（一七五九）には鹿苑寺大書院に、明和元年（一七六四）には讃岐金刀比羅宮奥書院にそれぞれ障壁画を制作、京都画壇に異色の地歩を固めていった。六〇歳代以降の晩年は、深草石峰寺の後山に五百羅漢をはじめとする大石像群を建立することに献身、その資金を得るため、多量の水墨略画を描き残している。現在残る若冲画の多くはこの時期の作品で、「鶏の画家」と称されるとおり、なかでも鶏を題材とした画が目立っている。晩年の大作には、寛政二年（一七九〇）の西福寺群鶏図襖絵（金地濃彩）および海宝寺群鶏図障壁画（水墨）があり、寛政一二年九月一〇日、妻子ない孤独の身のまま、八五年の生涯を閉じた。名利を求めず、ひたすら仏への帰依に身を捧げた若冲であったが、自然への飽くことない凝視がもたらす彼の超現実的な絵画世界は、最近の美術鑑賞界にその今日的意味を問いかえされている。〈小林　忠〉

恩賜京都博物館編『斗米菴若冲画選』（一九二七・京都便利堂）

伊東忠太 いとうちゅうた（一八六七—一九五四）日本建築史学の祖。旧米沢藩士伊東祐順の次男。明治二五年（一八九二）帝国大学工科大学造家学科を卒業後大学院にはいり、法隆寺を研究して三一年に「法隆寺建築論」と題する論文を発表した。この論文は日本建築史における伊東の最初の論文であった。また三〇年に「造家学」を「建築学」と改称したのは彼の提唱による。三二年東京帝国大学工科大学助教授、三八年同教授に任ぜられ、のち帝国学士院会員・帝国芸術院会員となり、昭和一八年文化勲章を受けた。中国、インドの建築についても学識が深く、『伊東忠太建築文献』『支那建築装飾』などの著述がある。在来の中国風の日本寺院建築にあきたらず、昭和九年に東京築地本願寺をインド様式で設計したことも有名である。ほかに、明治神宮、平安神宮、震災記念堂などの作品がある。昭和二九年四月七日没。〈山崎俊雄〉

岸田日出刀著『建築学者伊東忠太』（一九四五・乾元社）

移動派 いどうは　一九世紀後半ロシアのリアリズム美術運動の主勢力。一八七〇年に結成された移動美術展協会の略称。ロシア語では Peredvizhniki、英語では Wanderers という。ペテルブルグ美術学校を当局の因襲に抗議して退学したクラムスコイ（一八三七—八七）ほか一四名の学生グループを母胎とし、先輩の*ペローフらが加わって発足、やがて*レーピン、*スリコフ、*レビタンほか多くのすぐれた美術家を迎え、世紀の終りまで活発に運動をすすめた。ロシア革命後の一時期再興され、通算して四八回の展覧会をひらいた。ベリンスキー、チェルヌイシェフスキーらからの思想的影響を背骨とし、主題的大構図の作には農奴解放後の社会的抑圧への抗議の精神、人民の苦悩によせる厚い同情がなまなましくあらわれ、風俗・風景・肖像のジャンルにも色濃いロシア的特徴がにじみ出ている。その芸術の基本の性格は強い反アカデミズムにあるが、技術の面では正則の古典的な基礎システムからの飛躍は意図されず、したがって、同時代の印象派その他からの刺激に対して、より積極的な一部の移動派画家は、運動の末期に「ミール・イスクストワ」などの新興グループに近づいていった。移動派の典型的な作風は、前記の画家たちの仕事のほか、ワスネツォフ（一八四八—一九二六）の歴史画、ヤロシェンコ（一八四六—九八）やマコフスキー（一八四六—一九二〇）の風俗画、シーシキン（一八三二—九八）の森の絵やウェレシチャーギン（一八四二—一九〇四）の戦争画などにもみられる。なお、移動派の強力な支持者に批評家スタソフ（一八二四—一九〇六）と収集家トレチャコフ（一八三二—九八）がいた。〈松谷　彊〉

伊秉綬 いへいじゅ（一七五四—一八一五）中国、清代の書家。字は墨卿、福建省寧化県の人で、父の伊朝棟は官が光禄寺卿にまで上り、朱子学者でもあった。彼は乾隆五四年（一七八九）に進士となり、刑部主事から次第に進んで嘉慶四年（一七九九）には広東省の恵州府の知府になった。そして治政の功によって揚州の知府に遷った。ここでも彼は民間から名知府といわれたが、父の喪によって退官して故郷に帰り家居八年、ふたたび上京の途中で卒した。年六二歳。彼は行政官として道徳学者としても立派な業績があったが、彼をもっとも有名にしたのはその隷書で、格調と芸術的な高さでは他に比すべき人物はいない。〈杉村勇造〉

今村紫紅 いまむらしこう（一八八〇—一九一六）日本画家。本名寿三郎。明治一三年一二月一六日横浜市に生まれ、一八歳で上京して松本楓湖（一八四〇—一九二三）に師事した。日本美術協会、日本美術院日本絵画協会連合共進会に出品し、明治三四年（一九〇一）*安田靫彦らの紅児会に加わり、また、巽画会にも出品して、このころ多く歴史画を描いた。同四〇年には靫彦と常陸（茨城県）五浦の日本美術院研究所を訪れ、岡倉天心の指導を受けた。またこの年創立した国画玉成会に参加して評議員になった。文展では明治四四年第五回展に『護花鈴』、第六回展に『近江八景』を出品し、その大胆な新技法は大いに世の注目をひいた。大正三年（一九一四）インドに旅行。この年は日本美術院の再興された年で、彼も認められ同人となってその第一回展にインド旅行の成果である『熱国の巻』（重文）を出品し、大胆な構図と新鮮な色彩感覚で画壇に大きな刺激を与えた。また同年、*速水御舟らと赤曜会をおこし、『南風』など南画風の傾向を示したが、大正五年二月二八日若くして没した。紫紅は、後輩たちに、「自分は日本画を壊すから、君たちは建設してくれ」と激励していた。彼が短い生涯になしとげた日本画革新の成果は、周囲に大きな影響を与えており、近代日本画史にのこした足跡はきわめて鮮明である。〈関　千代〉

中村渓男著『日本近代絵画全集20　今村紫紅』（一九六四・講談社）

伊万里 いまり　有田焼（佐賀県有田町）は江戸時代伊万里港から船で諸国に出されたので、一名伊万里焼といわれ、世上ではかえってこの名の方が今も広く使われている。

その起原は、文禄・慶長の朝鮮役（一五九二—九八）に佐賀藩主鍋島侯の家老多久長門守に従って帰化した朝鮮陶工李三平が、はじめは唐津風の陶器を造っていたが、やがて有田の泉山に良質の白磁礦を発見し、元和二年（一六一六）に有田の上白川天狗谷の窯ではじめて白磁・染付の焼成に成功したのが

伊藤若冲　「池辺群虫図」 絹本着色　142×78cm　宮内庁　極彩色の密画「動植綵絵」30幅のうちの一図。池辺に群がる小動物，瓢箪の蔓葉にも独得の表現がみられる

岩佐又兵衛　「官女観菊図」 紙本墨画　東京　山種美術館　もと福井の豪商金谷家に伝わった六曲一双の押絵貼屏風。現在は12図の掛軸になって諸家に分蔵されている

今村紫紅　「熱国の巻」（1914）　紙本着色　全図45.8×966cm　重文　東京国立博物館　「朝の巻」「夕の巻」の二巻からなり，これは「夕の巻」の一部。インド旅行の印象を，絵巻形式によって絢爛豪華にまとめたもの

伊万里　染付葡萄栗鼠文皿　口径46.7cm　古伊万里で，高台内に「大明」の２字が染付けられ，文様から寛文（17世紀後期）ごろの作ではないかと考えられている

起りで、これはじつに日本における磁器の始原である。磁器の焼成はたちまちにして肥前一帯にひろまり、それまで帰化朝鮮陶工によって焼かれていた唐津焼の陶器に代わって肥前窯業の主流となったが、これを総称して有田焼（伊万里焼）と呼んでいる。元和・寛永ごろ（一七世紀初期）の初期の有田焼は、まだ李朝風の面影を伝えて深い味わいがあるが、とくに初期伊万里とよんでいわゆる古伊万里と区別している。

寛永末年に有田南川原の初代酒井田柿右衛門は赤絵に成功したが、すでに寛文（一六六一—七三）ごろには有田にも赤絵専門の赤絵町が生まれ、有田の赤絵は世に迎えられて海外にまで輸出されるような盛況を呈した。柿右衛門では乳白色の濁し手と呼ばれる素地が工夫され、これに余白を多く残して繊美な色絵を描いた独特の柿右衛門様式が生み出されたが、この伝統は今日もなお踏襲されている。一方、柿右衛門の影響で生まれた有田の赤絵は、元禄時代（一六八八—一七〇四）になると当時の華美な染織の図案をとり入れて、描き詰め文様の濃麗な独特の伊万里錦手様式を生み出した。この様式は有田焼における主流ともいうべきもので、最大の特色をなしている。元禄以後つづいておこなわれているが、秀れたものの造られたのは江戸中期で、これを俗に古伊万里と呼んでいる。なかでも珍重されるのは形物といわれる錦手の鉢類で、五艘船（南蛮船）・荒磯（波に鯉）・琴高仙人（鯉に仙人）・見込み寿字・赤玉・欄杆手などが有名である。江戸時代に古伊万里はヨーロッパに盛んに輸出された。

柿右衛門・古伊万里と並んで有田焼の特色とされる鍋島焼は、鍋島侯の御用窯で、最初寛永五年（一六二八）に有田の岩谷川内に開窯し、ついで寛文初年（一六六一）には南川原に移り、さらに延宝三年（一六七三）には大河内に移って幕末までつづいた。作風精美で、ことに色絵皿が秀れ、俗に色鍋島といわれるが、最盛期は元禄から享保にかけてで、成形や意匠も格別にすばらしい。〈満岡忠成〉

入母屋造　いりもやづくり　⇨屋根

岩佐又兵衛　いわさまたべい　（一五七八—一六五〇）　江戸初期の画家。字は勝以、又兵衛は通称。天正六年、摂津（兵庫県）伊丹城主荒木村重の妾腹の子として生まれた。その年、織田信長は謀反を起した村重の一族を処刑したが、彼は難を逃がれ、母方の岩佐姓を名のり、成長して豊かな画才を示し、画家として立つに至った。師は荒木家とゆかりの深い狩野内膳ともいわれるが不明。元和元年（一六一五）ごろ京都から越前（福井県）北之庄に赴き、城主松平忠直の庇護を受け、忠直が豊後へ配流された後も留まり、寛永一三年（一六三六）までこの地で創作活動に従事、独自な個性的画風を確立したものと推定される。翌年、徳川将軍家関係の用命により、自筆道中記『廻国道之記』を記しながら、京都を経て江戸へ向かった。江戸では将軍家の調度品制作や、川越東照宮の三十六歌仙額制作のほか、屏風絵など一般の需要にも応じて多忙を極め、慶安三年六月二二日、この地で没した。

又兵衛は江戸時代から浮世又兵衛といわれ、浮世絵の創始者として有名であった。これに対し、戦前は否定的見解が強かったが、近年彼の画業が明らかになるにつれ、肯定的意見が強まりつつある。彼は矯激な表現、古典的主題の現世化、豊頬長頤といった相貌描写に代表される個性的な形態感覚などを武器としつつ、多くの弟子を擁して工房制作を進め、寛永期という大転換点に立って、桃山風俗画と浮世絵の橋渡しをした可能性が強い。代表作に『三十六歌仙額』『官女観菊図』（旧金谷屏風・山種美術館蔵）、『耕作図屏風』（出光美術館蔵）、『山中常盤絵巻』（熱海美術館蔵）などがある。〈河野元昭〉

📖辻惟雄著『奇想の系譜　又兵衛—国芳』（一九七〇・美術出版社）

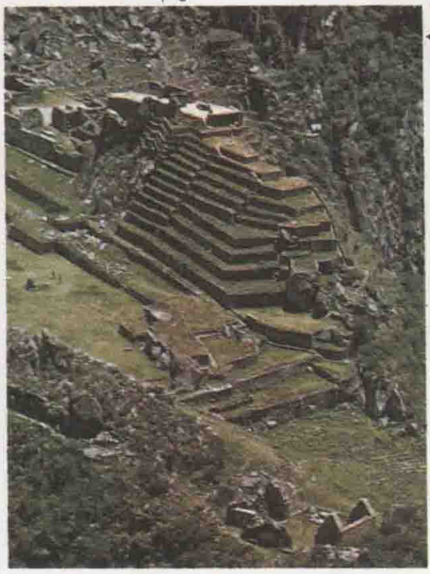
イワーノフ　Aleksandr Andreevich Ivanov　（一八〇六—五八）　ロシアの画家。七月二八日ペテルブルグ（レニングラード）に生まれ、同地のアカデミーで父（絵画教授）に学ぶ。一八二七年にイタリアに留学、以来二〇年間ローマにとどまり、『マグダラのマリアに現われたキリスト』（一八三四—三五・ロシア美術館）およびキリスト教信仰の精髄を要約するという念願に発する『民衆の前に現われるキリスト』（一八三七—五七・トレチャコフ美術館）の完成にその生涯を賭けた。ロシア絵画史に一時代を画したその巨大な画面は、雄渾ではあるが、主題に伴う神秘的な理念と自然空間の合理主義解釈とのあいだにこえがたい溝が横たわっており、発表当初から「崇高な失敗作」との評をこうむった。準備過程でつくられた六〇〇点にも及ぶ風景・裸体・静物などの習作のうちに、かえって新鮮なビジョンと色彩の輝きを示すものが多い。七月一五日ペテルブルグにて没。〈松谷　彊〉

院覚　いんかく　生没年不詳。一二世紀なかばごろに活躍した*院派の仏師。院助の子または弟子ともいわれ、院派仏所の主宰者として、これを隆盛に導いた人である。京都法金剛院の阿弥陀如来像は、文献から見て大治五年（一一三〇）彼がつくったものと推定されている。現存する彼の作はこれ

インカの美術

1.2.マチュ・ピチュの遺跡 「太陽の帝国」の名にふさわしく，祭場・神殿・宮殿を中心に段々畠が広がり，巨大な城塞都市を形成していた

3.サクサイワマンの城砦の石組 クスコ近郊 後古典期



4.マチュ・ピチュ 陵墓の地区，巨大な自然石の内部に洞窟があり階段の下，中央に墓石がみえる

5.タンボ・コロラド ペルー 後古典期 赤い宿駅の意で，行政官や軍隊の滞在・補給地として用いられた。インカ以前に着工，のち増築された

6.マチュ・ピチュ 三つの窓の神殿 聖広場の東端，朝日の昇る方向に三つの窓があいているのでこの名がある

7.高度に洗練された美しいレースの織物

8.アタルコの陶器 ペルー リマ国立博物館

9.チンチャの神 木彫リマ国立博物館

10.黄金女人像 後古典期後期 ワリャ・ワリャ出土 524g 22.6cm クスコ大学博物館

だけだが，当時の記録には彼の作品が数多くしるされている。また彼は平等院本堂の仏像を定朝の作と鑑定したり，弟院朝とともに西院邦恒堂の定朝作の像を仏像の模範であるとして，その寸法を測定するなど，定朝様の作風にあこがれていたようであるが，法金剛院の像にもそうした傾向がはっきりと表われている。〈佐藤昭夫〉

インカの美術 ——のびじゅつ プレ・コロンビア美術のうち，アンデス地方を征服統合したインカ帝国が開花させたインカ文明の美術。インカ文明は一五世紀から一六世紀はじめにかけて栄えたが，それに先立って，数千年に及ぶ先行文化の歴史があった。したがって，インカ Inca の文化や芸術は，アンデス文明の発展の帰結としてとらえることができる。

【アンデス文明の特色】アンデス文明の特色は，孤立文化であったために，ほとんど自力によって生成発展したこと，したがっていちじるしく発達した側面と停滞した側面をあわせ持っていたことである。このことを美術に則していえば，土器製作にせよ染織にせよ建築・金工術にせよ，基本的な技術は長期間にわたってほとんど変化しないのに，作品や文様のスタイルは時代ごとに多様な変化・発展を示した，という点が注目される。

【インカ以前の美術】数千年前の狩猟民時代に，原始的な岩絵や洞窟画が描かれた痕跡が残っているが，最初の美術というべきものは，海岸地方の採集漁労民が定着村落生活を開始して以後の時代に現われた。前二五〇〇年ごろの先土器期遺跡ワカ・プリエタ（ペルー北海岸）からは，きわめてソフィスティケイトされた双頭の蛇や魚やコンドルの文様を織りこんだ木綿布が見つかっているが，その他様式化された文様を表面に彫りこんだ瓢箪も出土しており，当時すでに芸術的なスタイルの意識が発生していたことがわかる。前一八〇〇年ないし前一五〇〇年のあいだに土器や農耕が発生すると，文化の発展のテンポが早くなり，前一〇〇〇年ごろには，チャビン・デ・ワンタル（ペルー中部高地）の神殿を中心に，アンデス世界最初の統一的宗教が発生し，よくコントロールされた雄渾な線を用いて神体や宇宙観を表象した有文土器，石彫，金属器などが広域にわたって普及した。チャビン文化よりすこし下って，前七〇〇年ごろからは，その影響を受けながら南海岸にパラカス文化が生まれ，刻文彩色土器と，刺繡をほどこした豪華な織物が多量に作られた。紀元はじめから以後は，ペルー文化の開花期となり，大ピラミッドや神殿を中心とした集落が各地に形成

されて、土器、織物、石器、金属器なども各地の文化スタイルにしたがい、特色ある作品が盛んに作られた。北海岸のビクス、モチカ、南海岸のナスカ、ボリビア高地のティアワナコなどがこの時代の主要な地方文化スタイルであった。九世紀ごろ、ティアワナコ文化の影響を受けた中央高原のワリの文化が海岸地方に拡大を開始して以後、集落や建築のパターンに大きな変化がおこり、大都市形成や社会の世俗化が進行したが、土器は量産によって質が低下し、先行期のような芸術性を失った。一三世紀のチムー王国の興隆は、その傾向をさらに助長したが、一方では同国の首都チャンチャンに見られるような、壁面にアラベスク文様をほどこしたアドベ建築などに新しい芸術スタイルが示されている。

〔インカ文明〕インカ族は一五世紀なかばにチムー王国をはじめ中央アンデス各地の政治単位を征服統合して征服国家を作ったが、その広大な領土を統治するため、発達した官僚制や統治機構や宮廷組織を作った。それら上流階層の層の厚さを反映し、インカ時代に作られた芸術作品は、重厚壮麗な様式をそなえたものが多く、また建造物、土器、金属器などにも規模の大きなものが多い。巨石を用いるインカ独特の建築は、膨大な数の労役者を動員できた彼らの政治権力の強大さを背景としてのみ達成されたものである。

〔建築・石彫〕インカの巨石建造物は、旧首都クスコ自身にも多数残っているが、その他サクサイワマン、オリャンタイタンボ、マチュ・ピチュ、ビルカスワマン、ワヌコ・エル・ビエホなどに残っており、いずれも磨研した角石を、接着剤なしに整然と積み上げた石壁によって構成されている。都市設計の概念が存在していたことも明らかだが、建物の全体のフォルムや均整・調和に対する感覚は薄く、その点では、メキシコの*マヤの建築には及ばない。また、マヤのような疑似アーチも知られていなかったから、宮殿や神殿にも梁を渡して藁屋根を作った。現存する石彫はほとんどなく、石製品としてリマの人形や、石皿などが残る程度だが、いずれもきわめて簡潔な線で構成されている点に特色がある。

〔土器・金属器その他〕インカの土器形式は数が限定されており、もっとも典型的なのは幾何学文様をほどこした彩文尖底壺である。焼きが堅く、磨研も念入りで、美しく重量感がある。この形式の土器はインカ帝国内に広く分布して、北はエクアドルから南はアルゼンチン北西部にまで及ぶ。その他の土器も形が簡素で具象的文様を伴わないものが多いが、まれに動物の把手や蛇の文様をつけた壺も見出される。また、インカ土器の様式が、アンデス各地の地方スタイルと混交して折衷形式が生まれている場合も少なくない。金属器は、青銅製のピン、ナイフ、金または銀製の小さな人像、もしくはリャマ像などがおもなものだが、神殿の巨大な神像や装飾は、すべて征服時にスペイン人に略奪されているので、往時の金工術の実体を知ることは困難である。木器で注目されるのは、コップ形のケロで、通常具象的な人像その他の彩文がほどこされているが、漆を塗って仕上げした例もある。ただし、この木製品はスペイン人侵入以後も製作が続けられ、ヨーロッパの技法が加わっているために、純粋にインカ時代のものについては注意深い選別が必要である。その他の木製品では、儀礼用の農具や笏などが知られている。織物にも規格化の傾向がいちじるしいが、刺繡が復活し、多彩で豪華な衣類が、インカや貴族のために作られた。ただし、機は初期のものと変わらぬ原始的なものが使われたため、一人の女工が粗製の衣類を織るのに二か月もかかったといわれるほど生産性は低かったが、巨大な数の織物職人の集団が設けられ、その労力を惜しみなく使って大量生産がおこなわれたのである。〈増田義郎〉 →プレ・コロンビア美術

泉靖一著『インカ帝国』（一九五九・岩波書店）▽増田義郎著『太陽の帝国インカ』（一九六三・角川書店）▽『原色世界の美術16　メキシコ・ペルー』（一九七一・小学館）▽『世界の文化史蹟別巻　インカの遺跡』（一九七〇・講談社）

印章 いんしょう

印章の起原は西アジアのメソポタミア平原地方に始まり、前五〇〇〇―前三〇〇〇年ごろにはすでに一般におこなわれていた。この印章は石や瑪瑙などを材料として、それに幾何学文・人物・動物・絵画・文字などを文様として刻し、これを自己の責任を表示する徴しとして粘土版に押捺して相手に交付した。その形には円形のスタンプ印章と、細長い円筒形印章（径三センチ前後のが多い）とがあり、後者はころがして粘土に押捺するので押された平面は横長方形になる。

〔中国の印章〕この西方に発生した印章は他の文化とともに各地方に流伝していったが、その技法が中国に伝来して中国人がそれを利用して、自己の印章を製作し始めたのは前三世紀の周末戦国時代から秦の始皇帝に近い時代である。それで中国ではもっとも古い銅の印章を秦印といっている。中国ではこれより以前の殷時代から青銅器の製作がおこなわれ、文字の銘文がそれに鋳刻されていて次の周時代になるとこの銘文の文字の数がいっそう多くなった。それで中国の印章は文字を鋳刻した銅印から始まる。この印の字体は次の漢時代の文字とは異なり、戦国時代の文字の形式なので秦印といわれてきた理由もわかる。そしてこの印を印璽ともいった。玉は中国人が古代から愛好していて貴重なものとし、堅い玉に加工する彫刻も発達しているので、王侯は印にも玉を使用した。こうして璽の文字ができ、後世まで皇帝は玉璽を

印　章

4

2

1

3

〈中国〉 1.清印（白寿山石） 印文「基實亦無法」 印面左右4.3cm 2.晋印（銅） 印文「破勇司馬之印」 印面左右2.3cm 3.漢印（銅） 印文「楊長祭印」 印面左右1.5cm

5

〈日本〉 4.二世中村蘭台作木印 印文「轟龕」 印面左右3.1cm 江戸時代 印材も自作で、「爾の子孫に宜し」と装飾的に刻し、蘭台秋と側款を付す 5.高芙容作錫印 鼻鈕 印文「孟彪」 印面左右3.4cm 江戸時代

印象主義

〈左〉 モリゾ「化粧台の前の女」(1875) 油彩 60.5×80.8cm シカゴ美術館

〈上〉マネ「草上の食事」(1863) 油彩 208×264.5cm パリ 印象派美術館 初め「入浴」と題され, 色彩のはげしい対比は伝統的な枠をこえた

〈右〉ピサロ「イタリア通り, 朝, 陽光」(1897) 油彩 73.9×92cm ワシントン ナショナル・ギャラリー

〈左〉モネ「印象・日の出」(1872) 油彩 49.9×64.8cm パリ マルモッタン美術館 朝もやに眠っているル・アーブル港を描いた名作

用いた。後漢の許慎の著である『説文解字』にも「璽は王者の印なり」といっている。

中国における印章の使用は、当時はまだ紙がなく(紙の発明は一世紀前後)、文字は簡冊といって竹片・木片を幅一センチまたは二センチ、長さ二〇センチまたは三〇センチぐらいの簡として、その一枚ずつに二〇字前後の文字を書き、これを紐でつづったので、冊の字はその象形文字である。文書・書信の場合はこの紐を結わえたところを泥土で固めそれに印を捺した。押捺された泥土には印の文字が残っているのでこれを封泥といっている。近代になってこの封泥も地下遺跡から多量に発見されている。

漢時代になると印章の使用が一般化し、しかも官制によっていろいろと規定される。皇帝の印璽は玉璽で、皇帝行璽・皇帝之璽・皇帝信璽・天子行璽・天子之璽・天子信璽の六種があって事柄によって用いる場合が異なる。また、王侯の印は純金の印で、大きさも方一寸(二・三センチ)と規定され、その印の鈕(つまみ)の動物も王は駱駝、列侯は亀と定められた。以下の諸官吏も大官は金印(銅に鍍金)・紫綬、次の階級は銀印、その次が銅印というように分けられた。また刻した官名の最後の文字に諸王侯は璽、千石以上の官は章、それ以下の官は印の字を加えた。そして千石以下になると鈕も動物ではなくアーチ形の鼻鈕と定められた。官印は政府機関で造るので端正な篆書で陰刻(白文ともいう)の鋳造としたが、軍人のように火急の際に任命する者には即時に刻さしめたものがある。官印は四角の方印と定められているが、私印になると自由な形が用いられて、円形・方形・長方形などがあり、子母印といって銅印の内部に小さな別の印を刻して挿入したものなどがあり、文字も私印には一面には姓名を刻し、一面には長年・日利・長楽などの吉祥文字を刻したものなどがある。これらの印文は封泥に押すので、印面は陰文(白文)に刻し封泥面が陽文になるようにするのが通例になっている。つまり現在では印刻の多くが陽文(印肉を用いて紙に押すようになってから朱文ともいっている)になっているのと反対に、白文が先におこなわれていたのである。

この陰刻の代表的なものとして、日本には福岡県志賀島から出土した「漢委奴国王」の金印がある。また印を刻するとき文字の排列も官印の場合は規定があり、漢委奴国王の印は漢を一行、委奴と国王を二字ずつ一行として三行として形を整えている。また「翼漢将軍章」というような場合は三行として最後の章の字を一行とする。また私印には陰文と陽文をまじえたものもあり、鳥獣などの絵画文に作ったものもある。

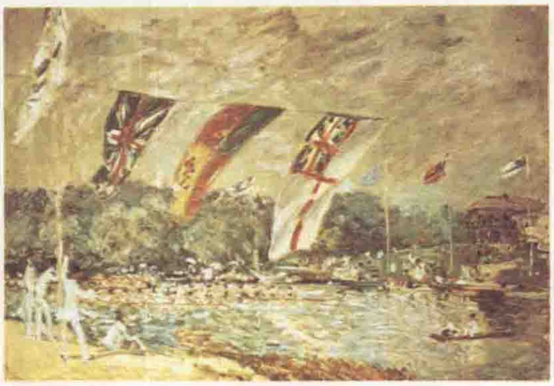
後漢時代に紙が発明されて流行すると、やがて木・竹簡類はなくなって文字は紙に書写され、印璽もまた紙に押捺されることになるが、南北朝の北朝の書物にはじめて朱印なる文字が見られるので、南北朝すなわち六朝時代(五世紀前後)になって朱の印泥を用いて紙に押すことが始まったのであろう。紙に印璽を押捺することになると、皇帝の璽や官の印が大きくなってくることは当然のことである。出土した隋唐時代の府県印は、大体において五・三センチ方角で、唐尺の一寸八分に相当する。同時代のわが国の『法隆寺献物帳』に押捺された「天皇御璽」は八・六センチ方角で唐尺の三寸に当るから、唐の皇帝の印璽も同じ寸法であったと考えられる。また、皇帝の玉璽は八個、皇太后・皇后・皇太子の印は金印と定められている。宋時代に相当する北方の金王朝の行宮尚書印は八センチ、元時代の蒙古文の行宝印は一二・五センチ(宋尺の約四寸)で次第に大きくなる。明時代になると『大明会典』に、二四種の玉璽や金印のほかに、大官である一品・二品の官印は銀印、三品以下は銅印となり、大きさも方二寸七分(八・七センチ)、以下次第に小さく、知県は七品官なので県印は二寸一分(明尺で六・六センチ)と定められた。出土の明の県印も同じ寸法であった。これらの官印は礼部鋳印局で製作された。また明清時代の官印に関房という長方形の軍用銅印も作られた。宋元以来の私印は小さく、三センチ前後の方形のものが多く円形は少ない。胡蘆形などもある。そしてそれらはおもに書画や蔵書などに押された。

これらの印文は専門家の手によって刻されていたが、明の嘉靖・万暦時代から文徴明の子の文彭(号は三橋)や何震などのように、文人の手によって刻されるようになった。そして清の康熙時代には安徽省から程邃、乾隆時代には沈鳳、浙江省杭州から丁敬(一六九五—一七六五)、安徽省から鄧石如(一七四三—一八〇五)が出て、丁敬は浙派、鄧石如は徽派の巨頭といわれ、浙派からは黄易・蔣仁・奚岡・陳鴻寿など西冷八家といわれる名人が輩出した。ついで、呉熙載(字は譲之、一七九九—一八七〇)・趙之謙(一八二九—八四)が名人といわれ、近代では*呉昌碩・*斉白石がもっとも著名な篆刻家として知られている。

このようにして文人の篆刻は乾隆・嘉慶時代から一般化して書・画と並んで教養の一つに加えられるようになった。ことに篆刻は古文字の研究を必要とするので金石学と関係が深い。これが書画と肩を並べて文人の特技の一つに加えられた理由

〈上〉スーラ「アニエールでの水浴」(1883—84) 油彩 200×300 cm 多くのデッサンと油彩による習作があり，分割描法への意欲が不徹底ではあるが示されている

〈右〉ドガ「化粧」(1885) 紙，パステル 73×59cm ニューヨーク メトロポリタン美術館



〈右〉ルノアール「舟遊びの人たちの昼食」(1881) 油絵 128×173cm ワシントン フィリップス・コレクション
〈左〉シスレー「モールゼーの ボート・レース」油彩 66.0×91.5cm ルーブル美術館

である。

印材には古代からの金・銀・銅・玉のほかに象牙・水晶その他があるが、明時代からは良質の石が篆刻しやすいので使用される。印材の石として最初に有名になったのは浙江省青田県の県南の図書洞より産出する青田石で軟かくて潤いがあり、半透明で最高のものを灯光石とか凍石とかいっている。色には淡黒・乳白・黄褐色などがある。次は浙江省昌化県に産する昌化石で別名を鶏血石といっている。この印石は赤色があざやかでまことに美しく、石はやや堅い。次は福建省福州の寿山に産する寿山石で、種類が多く、第一の印材は田黄石といって黄色の潤いのある半透明で、天下の名石といわれ、価格も純金の同じ目方の倍もするといわれている。これにつぐ石に白寿山石そのほかがあり、色彩も多いが上質のものには天藍凍・牛角凍というように凍の字を加えて呼んでいる。他省にも印石は産するが、寿山石・青田石・昌化石には及ばない。

〔日本の印章〕 古印は大宝元年（七〇一）に官制によって印の寸法が定められ、諸国の印は方二寸、内印（天皇印）は方三寸となっている。官印のほかには神社印・寺院印などがある。奈良時代の印を大和古印と称し、各地から発掘された古銅印には隠岐倉印・駿河倉印・遠賀団印・御笠団印・児湯郡印・次田郷印などがあり、寺院には鵤寺倉印・法隆寺印・東大寺印瓦のほか多いが、これらの銅印の文字は中国のような正しい篆書の字体ではなく、楷行書をまじえた一種の字体を創作したすこぶる古意と雅趣ある文字で鋳造されていて、まことに大和古印という言葉にふさわしい印文である。平安・鎌倉・室町時代には花押と称する墨筆でかく署名が一般におこなわれているので印はあまり発達はしない。そして江戸時代になって画家の俵屋宗達・尾形光琳らは中国とは異なった大形の円印の内面上部に名を署名した印を用いているが、これは大円内に梵字を刻した寺院の宝印にヒントを得たものと考えられる。他は中国の影響をうけた文人らの書画印で、印人としては*高芙蓉がもっとも有名で、彼は『漢篆千字文』や『古今公私印記』などの印書に関するものも刊行している。浜村蔵六は彼の門弟で、初代から五代まで累世の篆刻家として名を成した。*池大雅・*木村蒹葭堂その他の文人で刻刀を執った者も多く、近世では中井敬所・*中村蘭台、近代では京都の桑名鉄城、東京の*河井荃廬が著名であった。

また篆書の連綿体の印文がわが国では実印の印文として用いられているが、これも寺院の三宝印の篆体から起ったものと考えられる。そして明治以後になると実印とはまた別に、日常に用いる認印が流行して今日に至っている。〈杉村勇造〉

印象主義 いんしょうしゅぎ impressionnisme

自然を客観的に忠実に再現するのではなく、その自然の与える瞬間的・主観的印象を把えて表現しようとする芸術上の主義。この立場は一九世紀の後半、とくに一八六〇年代から九〇年代にかけて、まずフランス絵画を中心として起こったが、単にものの見方、表わし方だけでなく、近代の感性全体を革新・解放したので、文学・音楽などにも共通の思潮がみられた。

美術の場合、この運動を推し進めた画家たちを印象派と呼んでいるが、この派の目ざしたものは、自然を一つの色彩現象としてとらえ、光とともに刻々移ろいゆく色の微妙な変化のうちに自然を描写することにあった。すなわち、当時急速に興隆した実証主義や、写実思潮の流れに沿って、対象をあくまで目に見えるとおりに再現しようとする運動が一部青年作家たちのあいだにおこり、進んで戸外に出て、太陽の直射光線のもとに震動する自然のつかのまの様相を描き出すことが企てられたのである。彼らにとって、自然は従来の画家が表わしてきたように暗いものではなかった。またそれは決して固定した不動のものではなく、むしろきわめて流動的で変幻自在にさえ見え、光の変化によって同じ風景もまったく様相を一変する。そこに含まれる大気のニュアンスの微妙さ。こうして光の問題、明るさの追求から色彩の問題に立ち至った彼らは、うつろいやすい自然の瞬間的な表情の把握を目ざしてさまざまな表現上の新技法を発見するとともに、その制作態度は必然的に自分たちの直観を重んじ、当初目標とした対象の客観的再現という域を通りこして、それぞれ主観的な感覚の反映に進んで身をゆだねることになった。印象主義が、美術上また思想上における近代的感性の解放運動であり、客観主義から主観主義への重要な掛け橋とか、西ヨーロッパ写実主義美術の最終段階、その極致であると同時に、その後の主観的な二〇世紀芸術への起点であるといわれるゆえんもここにある。

美術上における印象派成立のきっかけは、一八六〇年代のパリで準備された。従来のアカデミックな作風に不満をもつ幾人かの個性的な青年画家が、自然と集まり合って一つのグループをつくったのである。すでに五七年からつぎつぎと*ピサロ、*セザンヌ、ギョーマン Arman Guillaumin（一八四一—一九二七）が自由な雰囲気をもつ「アカデミ

ー・スイス」で制作し、また同じころ、六二年からバジール **Jean Frédéric Bazille**（一八四一—七〇）、モネ、ルノアール、シスレーらが「グレールのアトリエ」で友情を結び合った。このうち、*モネはアカデミー・スイスにも出入したから、これら七人の画家はすぐに知り合い、毎週木曜日にカフェ・ゲルボアに寄っては新しい絵画についてさかんに論じ合った。そこには彼らのほか*ドガをはじめ、新芸術の擁護者ゾラその他、詩人・評論家たちも集まっていた。彼らは、すでに『草上の食事』（一八六三・落選画展出品）で不評をかい、つづく『オランピア』（一八六五・サロン出品）で激しい非難の的に立たされていた革新画家マネを一座の首領に仰ぎ、その明るい大胆な色調と新しい絵画観とから大いに啓発された。七〇年のフランス・プロイセン戦争はこのカフェ・ゲルボアの集いを自然解消させたが、戦争を避けてモネ、ピサロ、シスレーらがロンドンに逃がれ、そこで*ターナーや*コンスタブルらイギリス近代風景画派の外光表現に接したことは、*ベラスケス、*ゴヤ、*ドラクロアら印象派的技法を先駆的にすでに実践していて彼らに影響を与えた作家の場合と同様、この運動の開花に大いに寄与した出来事だったといえる。彼らは戦後それぞれパリにもどり、七四年春ナダール写真館でこの派の最初の展覧会「画家・彫刻家・版画家無名芸術家協会」第一回展を開いた。そしてこのとき出品されたモネの作品『印象・日の出』という風景画の題名にちなんで、一美術記者ルロアが「印象派展覧会」という嘲笑的な記事を『シャリバリ』誌に載せたのが、「印象派」の呼び名の起原となった。このグループ展は世間の無理解と戦いながらも八六年まで前後八回催していくが、その間七七年の第三回展では早くも彼らみずからこの名を用いるほど、内外両面からこの名称は一般化されていった。

このいわゆる印象派グループと八回（一八七四・七六・七七・七九・八〇・八一・八二・八六）に及ぶ彼らの展覧会の経過は、そう一律なものではなかった。彼らの首領マネは最初からこれに加わらなかったし、グループ中の有力作家の展覧会への参加回数をみても、八回全部に出品したのはピサロただ一人で、ほかはドガと*モリソの七回、ギョーマンの六回、モネと*ゴーギャンの五回、シスレーとルノアールの四回であり、セザンヌに至っては二回参加したにすぎない。スーラ、シニャック、*ルドンらはやっと最後の回に登場した。これによっても少数の画家たちの一二年間にわたる悪戦苦闘の印象派運動は、それほど統一的なものでなかったことがわかる。事実、八〇年代の世評の好転と軌を合わせて、以前からやや乱れがちだった彼らの共通の思考とグループとしての結束は崩れ、第八回展の成功後は各自思い思いの道を進むことになったのである。

印象派の画家たちは才能・気質において異なっていたように、画風においても決して一様ではなかった。モネ、ピサロ、シスレーらが、このうちもっともよく印象派の作風を代表するようにいわれるが、彼らとて時期により画風が動いていたのはむしろ当然といえる。しかし、総体的に、印象派の画家は類型的なアカデミズムに反抗し、あらゆる慣例にとらわれない自由な観察と技法とで、明るく微妙な大気の印象を描出することに専念した点で共通していた。光の効果を巧みに表わした例として、彼らは先にあげた画家たちのほか、*ブータンや*ヨンキントらの作品の技法上の特色からも得るところが多かったし、さらに澄明な色感や流動的な構図をみせる日本の浮世絵版画からも大いに啓示を得たといえよう。彼らは、いわゆる外光派として終始戸外で制作した。その結果は、自然界のすべての色は光と大気によって生じ変化するので、物体固有の色彩（固有色）はないという考えに達し、また使う色彩を日光のプリズム分解によって得られる七色に限定しようとする方向へと向かった。彼らはパレットから黒や褐色を追放する。陰の部分にも明度の低い色彩、青や紫を用いた。その上さらに彼らは、「色調の分割」とか「色彩の並置」という、印象派独自の技法を考案する。つまり、光の輝かしさをできるだけ、そのまま色によって表わすために、パレット上での絵具の混色を避けて、純粋色を小さく短く塗って視神経を刺激するのに役だてる一方、異なる純粋色（とくに補色関係にある色同士）を互いに細かく並置させて、いっそう色彩の冴えを強めることをはじめた。こうすると、やや距離をおいてみた場合、隣接する色片同士が見るものの網膜上で混然と融け合い（視覚混合作用）、しかもその融け合った色合いは、パレット上での明度のおちた混色の比でなく、あざやかさを保つからである。新印象派は、印象派の画家たちが経験上発見したこの色彩原理を、さらに徹底化するところから出発した。

〔新印象主義〕 neo-impressionnisme　スーラやシニャックを代表者とし、その理論に共鳴して集まった画家たちによる絵画運動。印象派グループが実質上結束を解いた一八八〇年ごろから台頭したが、主導者スーラの目標は、印象派が直観的経験的に体得した色彩による光輝表現法を、極度に科学化・理論化することにあった。彼らは当時物理学界で大いに研究開発されていたシュブルールやヘルムホルツ、ルードらの光学・色彩理論を、画面上に体系的に適用することになみなみならぬ情熱を燃やした。その結果は、色調の分割をおこなうのに細かい無数の色点をもってする「分割描法」を案出し（点描法）、光線の効果を最高度に発揮することに成功したのである。彼らが一名分割派 **divisionniste** とか、点描派 **pointilliste** と呼ばれる理由もここにあった。また、こうした技法上の特色以外にも、とくにスーラの場合、印象派が軽視した画面構成や形体の秩序をふたたび精密に確保したことは、この一派の功績として見落とせない。

〔後期印象主義〕 post-impressionisme　印象派に属し、あるいはその影響をうけながらも、しだいにそこから離れ、個性的な方向を開拓して内部から印象主義を修正しようとした人たちの仕事をさし、後年イギリスの美術批評家ロージャー・フライによって、かなり漠然とした意味で命名された言葉。日本でも広く慣用されているが、もともとフランスにこう呼ばれた特別な運動があったわけではなく、フランスでは専門用語として使われていない。一般には、セザンヌ、ゴッホ、ゴーギャンらと、その同時代の画家ロートレック、ドガ、ルノアールらを含めて考えている。しかし、物の実在と画面構成を追求したセザンヌにしろ、強烈な色と筆触で内的生命を表出したゴッホ、原始性と神秘感を原色の総合使用によって象徴しようとしたゴーギャンにしても、これらの画家の作風はあくまで個別的で、集団としての共通性はなく、むしろ印象派以後の多彩かつ重要な一段階とみなすべきものであろう。

〔日本における印象主義〕　フランスで起こった印象派運動は一八八〇年代には世に受け入れられ、しだいに普及したが、その影響は日本を含めて世界各国の近代画壇にも広まっていった。日本では明治時代の中ごろ、フランスから帰国（一八九三）した*黒田清輝、久米桂一郎によってこの流れが伝わり、かなり折衷化された温和な画風だったにもかかわらず、旧来の洋画界との間にひじょうにあざやかな対照の波紋を投じた。彼らが陰の部分にも明るい紫色を用い、自由な感覚の表現を謳歌したところから、「紫派」とか「新派」と呼ばれたのも、当時の衝撃の一端を物語っている。しかしこの一派は以後、黒田が画塾天真道場を開いて青年作家層に教え、さらに白馬会を組織し、新設の東京美術学校洋画科初代教授になるに及んで、たちまち画壇の主流を形成した。フランスにおいて革命的な在野運動だった印象派の画風は、日本では最初から苦もなく官学の支配的画流となったのである。したがってこの系統からは何人ものすぐれた画家を輩出しはしたが、すぐに形式主義にもおちいり、その影響は長く日本洋画の底流としてとどまって、善かれ悪しかれ以後の展開の跳躍台ともブレーキともなった。〈富山秀男〉

📖モーリス・セリュラス著、平岡・丸山共訳『印象派』（一九六三・白水社）

院　尊　いんそん　（一一三〇—九八）平安時代末から鎌倉時代のはじめにかけて活躍した*院派の仏師。院覚の子あるいは弟子といわれ、当時の仏師のうちでも最高の地位と名声をもって彫刻界に君臨した人物である。いわゆる南都復興に当たっては、当時の奈良仏師の主宰者成朝と争って、興福寺の重要な講堂の造仏を獲得し、東大寺の大仏の光背を制作するなど、その活躍は顕著であり、作品も数多くあったが現存するものはない。彼が建久二年（一一九一）に源氏調伏のため五丈の毘沙門天像をつくったことが鎌倉方に忌避され、院派の勢力を衰えさせる一つの原因になったともいわれ、彼以後はすぐれた仏師もなく、院派はしだいに衰退していった。建久九年一〇月二九日、七九歳で没した。〈佐藤昭夫〉

インダストリアル・デザイン　industrial design　現代的な工業生産における造形活動ないしその表現を意味し、工業デザイン、工業意匠あるいは産業デザインなどと呼ばれる場合もある。英語の頭文字をとってＩＤと略称されることも多い。この言葉は、一九二〇年ごろアメリカで使われ始めたが、実際の活動は一九一〇年ごろからすでに始まっていた。レイモンド・ローウィ（一八九三—　）、ノーマン・ベル・ゲデス（一八九三—一九五八）らのインダストリアル・デザイナーが事務所を設けて活躍を始めたのが一九三〇年前後であり、第二次世界大戦後世界的に急速な発展をとげ、最近では生活全般にわたって浸透するに至った。

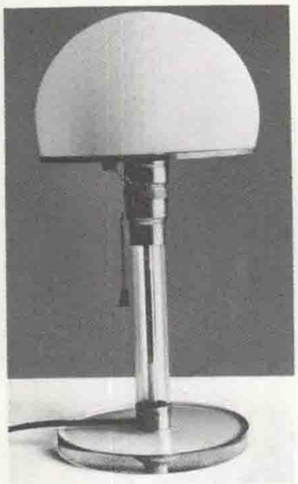
工業製品が需要者の要求を満たし、生活を快適にするためには、使用上の機能を十分にそなえ、生活環境と調和し、かつ使用者心理に適合しなければならない。同時にそれは生産上の合理的な加工性をもち、また流通ないし販売上の経済的な制約を受ける。ＩＤはこれらの条件の下に造形理念を表出する活動であり、工業生産を通じて、芸術性・技術性・経済性を調和的に結合しなければならない。一般に家庭用・事務用・販売用・生産用・輸送用などの機器または機械的な量産品がそ

の対象とされるが、産業全般のデザインを含める場合もある。

〔ＩＤの発生と発展〕かつて器物は工人または工匠の手によって作られる時代が長く続いた。この時代には創案と制作が同一人であり、芸術と技術が密接に結びついていた。その最盛期がルネサンスと見なすことができる。レオナルド・ダ・ビンチをはじめとする偉大な芸術家であるとともにすぐれた技術者が多く出て、それぞれの領域を高度に発展させた。ルネサンス以後は高度化された芸術と技術はしだいに専門化して分離した。やがて技術の発展は原動機を生み、この原動機を働かして製品を大量に作るようになった。器物の生産が手から離れ、芸術と分離した技術は、機械による製品を魅力的にできなかったし、機械自身も性能が低く、美的な構成をもつに至らなかった。機械美に対する一般の理解もまったくなかった。

産業革命はこうした状況下におこなわれたから、やがてその製品に対する反発が起った。ウィリアム・*モリスは手仕事の美しさを主張する工芸運動、*アーツ・アンド・クラフツ・ムーブメントを起したが、この機械を否定する運動が発端となって工芸・建築が近代化への道を歩み始め、のちに合理主義・機能主義の思考が盛んになった。それには機械の功利性・合理性が大きく影響している。機械の性能を高めるには、適切な材料と構造によって、各部品を有機的に結合し、形態も整理して生産性を高めなければならないが、このことは必然的に機能を視覚的に表現することになる。性能の高い機械は功利性・合理性、使用時の快感などが基底になって、強烈な訴求力をもつ。産業革命後の機械がしだいに改善されて、二〇世紀のはじめごろから、機械や機械製品の美しさが理解されるようになった。工業製品は大衆の生活を目標にしていたから、実用本位の形態をとるのは当然であったが、この結果は「実用でないものは美ではない」(オットー・*ワーグナー)、「形態は機能に従う」(*サリバン)、「住宅は住むための機械である」(*ル・コルビュジエ)などのように、建築家に大きく影響を与えている。また、絵画・彫刻におけ

インダストリアル・デザイン

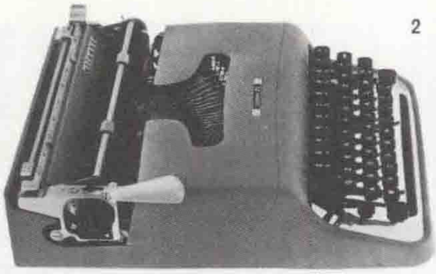


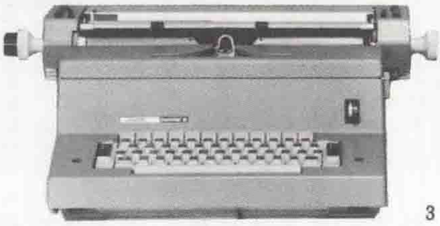
〈左〉卓上スタンド(1923—24)。バウハウスのW・ワーゲンフェルトおよびK．J．ユッカーの設計による
〈上〉ライカM３(1954)典型的な35㎜カメラの型を決定づけた

〈上〉スチュードベーカー(1947)レイモンド・ローウィ設計によるスタンダードなスポーツ・カーで，はじめて量産を可能にすると同時に「アート」を盛りこんだ作品
〈左〉電気かみそり(ブラウン) その型・機能・大きさを決定づけた作品
〈下〉電子卓上計算機(ソニー・Auto700) 72年度Ｇマーク商品で，型・機能ともに高い水準にあり，日本を代表する輸出商品の一つ

タイプライター(オリベッティ)の変遷

1

2


3


4

5

タイプライターの発展は約半世紀にわたるオリベッティのそれによって代表されるともいえる ①M１(1920年代) ②レッテラ22(1955)③テクネ３(1960) ④バレンタイン(1969)⑤レッテラ32(1971)

因陀羅 「禅機図断簡」のうち「智常禅師図」 縦35.4cm 国宝 東京 静嘉堂 禅門機縁の逸話を問答体に描いたもので，現存5図は，もと一連の横巻が切り離されたものと見られている

る幾何学的形態や抽象形態の発生は、機械から受けた影響が大きく原因していると考えられる。こうした近代的造形と総合芸術的思考は、＊バウハウスにおいて大成され、各国の造形に波及した。

こうして、美術・工芸・建築などの近代造形手法は機械に還元され、ルネサンス以降分離していた芸術と技術はふたたび合一することになる。それは前記のすぐれたインダストリアル・デザイナーたちの誕生に負っている。彼らは馬車の形を借りていた自動車を流線形にし、唐草の彫刻をつけた機器を明快な形につくりあげた。はじめて機器のもつ本来の形を見出したといえよう。IDを積極的に工業生産に取入れたアメリカでは、豊富な経済力を背景にして、美しい機器を市場に送った。

第二次世界大戦によってIDは中断されたが、戦時中に開発された人間工学と情報理論は、戦後のIDにも結びついて、急速な発展の一因にもなった。人間工学は人間―機械系の関係を、情報理論は市場と市民の関係を科学的に解明して、IDの造形により高い適合性を与えた。

一九五一年、ニューヨークの近代美術館は市場からすぐれたID製品を選択して、「グッド・デザイン展」を開催し好評を博した。以後グッド・デザインという言葉はIDの指標を意味するものとして世界中に使われるようになった。

現在、産業は環境と公害の問題を大きく提起しているが、IDもこの問題から離れられない。機器は環境の中にあって、本来の機能を果たすとともに、環境形成の役割をになっている。都市的・国土的な巨視的視野から解析しなければならない時期にきている。IDもまた、画一的な多量生産から脱して、大衆のもつそれぞれの個性的要求に応ずるために、多様性をもたなければならない時代に入った。

〔IDの特性〕 IDは、工業生産が造形の基点となり、工業技術の特性がそのまま造形の特質になる。画一的な大量生産を主体とする現代の工業技術は、精密・正確・均一という特性をもち、直方体・回転体・平行線・放射線・同心円などを精度高く作ることができる。これから機器の精密感・信頼感・高級感が生まれ、流動感に富む微妙で優美な曲面も、これらの型の使用によって多量につくることができる。また、すぐれた新材料・新技術は、機器の機能を高め、新時代の感覚を強め、さらに生活の刷新と充実に効果的である。ステンレススチールとアルミニウムは厨房のイメージを一新し、テレビジョンやカメラは新技術の多様な映像によって、家庭の娯楽と記録を充実させた。望遠・広角・ズームあるいは電子顕微鏡などを駆使して、肉眼ではとらえられない映像を写しだすレンズは無限の視力の象徴として驚異的である。また、乗用車や国鉄新幹線は行動範囲を大幅に拡大し、旅行者心理を一変させた。機動性・高速性・快適性は無限の脚力を象徴するとともに、車による新しい生活の示唆でもある。

これらのIDの特性は同じプロダクト・デザインの分野にあるクラフト・デザインとはまったく対照的である。クラフト・デザインは手仕事のよさを特性にしているから、少量・小規模で、工人の個々の技能を発揮するところに特長が生まれる。クラフト製品には機械製品のもたない微妙な相異や、生産工程の偶然によるおもしろさ、あるいは大量生産に向かない個性的な作品など、より内面的な特異性に価値がある。したがって、IDが活動的で広範囲の場をもち、功利的・即物的な面を基盤にしているのに対し、クラフト・デザインは家庭生活を中心にした、静的な心理面を支える場合が多い。

〔IDの作業プロセス〕 IDが完成するまでの業務は、企画・調査・創案・提示・選択・試作・製造・販売に関連しておこなわれ、とくに創案はIDの中心的作業となる。IDのプロセスの一例をあげると、イメージ作り―アイデア・スケッチ―モデルによる研究―製図―レンダリング（精密見取図）―モック・アップ（実物モデルまたは縮尺モデル）―プロトタイプ（生産原型）のプロセスを経て完成される。

〔日本のID〕 日本では昭和五年（一九三〇）ごろから工芸の近代化が始まり、同三〇年ごろからIDの急激な発展が起って今日に至っている。昭和九年、商工省工芸指導所が椅子の規範原型の研究に着手して、量産家具の指導に当った。また、レコード会社による蓄音器やラジオのキャビネットの近代化もこのころであった。

第二次世界大戦後は、たちおくれていた工業生産の復興にともなって、アメリカの影響を強く受けながらもヨーロッパの長所を範としつつ、独自のIDをつくりあげた。戦争直後には、スクーター、三輪トラックが輸送に大いに役立ち、電気釜は家庭に全面的に迎えられた。これらは独自の造形をもっていた。つづいてオートバイ、トランジスター・ラジオが日本の花形商品として輸出されるようになり、ドイツの影響の強かったカメラも独自性の強いものに変った。最近では卓上電子計算機が日本の独特な商品となり、デザインも着実にすぐれたものになってきている。

そして、日本のIDの特色は、あらゆる製品の分野で効果的に活動していることである。この間にあって、昭和二八年には毎日新聞社が毎日工業デザインコンクールを、三二年には通産省が優良デザイン商品を選定する「Gマーク」制度を、また三五年には日本機械デザインセンターが機械デザインコンクールを設け、デザインの開発に尽くしている。 〈広田長治郎〉

📖塚田敢他著『工業デザイン全書』全六巻（一九六五―六六・金原出版株式会社）▽ハーバート・リード著、勝見・前田訳『インダストリアル・デザイン』（一九六三・みすず書房）▽ハロルド・バン・ドーレン著、勝見・松谷訳『工業デザイン―理論と実際』（一九六三・白楊社）▽レイモンド・ローウィ著、藤山愛一郎訳『口紅から機関車まで』（一九五四・学風書院）▽石川弘著『工業デザイン計画』（一九六七・美術出版社）▽Norman Bel Geddes : *Horizons* (1934, London)

因陀羅 いんだら 生没年不詳。一四世紀、中国元時代の禅僧。浙江省の中天竺にいたらしく『君台観左右帳記』には、天竺寺梵僧人物道釋と記載されている。彼の画は中国にはなく、すべて日本に伝来している。現存する有名なものに、禅機図断簡中の「丹霞焼仏図」と「布袋図」および「寒山拾得図」などがあり、また別に「維摩図」がある。前者には名僧の楚石梵琦（一二九七―一三七〇）の画讃があるので、同時代の人物であることは確実である。おそらく禅に徹した僧なので禅余の画として描き、僧名は用いずまた人にも示さなかったので中国には伝わらず、かえってわが留学禅僧の請いによって伝来してきたものであろう。 〈杉村勇造〉

影青 いんちん ⇨白磁

インド美術 ―びじゅつ

● 先史・インダス文明の美術 ● ベーダ時代から釈迦出現まで ● 美術古拙時代（マウリヤ朝からシュンガ、アンドラ朝の時代） ● 美術古典時代（クシャナ朝、グプタ朝の時代） アジャンタ ● ヒンズー教美術全盛時代 ● インドのイスラム時代

インド人による美術活動の総称。インド人とは北緯三五度から九度にかけてアラビア海とインド洋に突出した、ほぼ菱形四辺形の地域に居住する人たちを指すが、風土環境が温帯から亜熱帯にまたがり、デカン高原の森林帯により南北が分けられ、北西部から東部に流れるガンジス川農耕帯を中心に文化が広がった。前四〇〇〇年ごろから現在まで、この地に生活した人種・種族は多種多様であって、単一のインド人種は存在していない。現在でも青い目と高い鼻、白い皮膚をもったアーリア人種系の人々から、土着のドラビダ系統の暗黒色の目と黒い髪、黒い皮膚をもった短頭低鼻の人たちなど、約七型式の人種に分かれて、その言語は複雑で七〇〇余語に及んでいる。このため国語も文字はデーバナーガリ文字を用いていても、一〇ルピー紙幣に一二の文字言語が印刷されているほどである。約六〇〇〇年に及ぶ歴史のなかで、いろいろな民族や宗教が出現している。とくに美術活動は宗教現象と結びついて造形活動をおこなったし、偶像安置、礼拝場などの必要から彫刻・絵画・建築・工芸などの各分野で作品が造られて、その民族や種族の美意識なり美的感情がきわめてはっきり表わされている。そのため、インドの亜大陸に住んだ人たちの宗教美術を通して、彼らの美術の特質を拾いあげることができよう。先史時代以来の土着民の民間信仰や、仏教・ヒンズー教・ジャイナ教、それに一二世紀の終りに入ってきた

イスラム教がそれぞれ独自な美術活動を示してみせる。こうしたなかで、ここではとくにヒンズー教と仏教の美術を中心にながめてみよう。

●先史・インダス文明の美術　最近インドの各地で旧石器を思わせる剝離した石斧や大庖丁の類が発見されて、採集狩猟生活を送った人類のいたことが確かめられている。新石器時代に入ると中央インド一帯からデカン高原・南インドにかけて、磨研した石斧がたくさん発見されており、また粗荒で黒色ないし灰色の土器・陶器類も焼かれていた。インドにおける旧石器・新石器・青銅器の時代区分は、ヨーロッパの場合と違って、原始的形式のもののあとに比較的発達した文化がきたり、起原不明の雑種文化がもちこまれたりして統一漸進の展開がみられず、新石器時代の磨製石器や中石器時代の細石器、それに青銅器が伴出したりする。前四〇〇〇年紀には定着農耕や村落共同体生活を営み、西アジアの彩陶文化の影響をうけてバルチスターン地方や下部シンド地方に遺跡をのこしている。こうした村落共同体は西インドを中心に分布し、石器使用からいきなり鉄器使用に移った。彼らのなかでやがて、インダス川流域に目をみはるような文化がつくりだされるのである。

一九二〇年にハラッパー遺跡が、翌々年モヘンジョダロの都市遺跡が発掘され、インダス文明の姿の一部がわかった。この文明は高度な都市文化を営み、都市計画にもとづいた上水道と下水道、街路や城壁をもっていた。発掘遺物のなかにおびただしい数の土偶、石灰岩製の像、青銅像、凍石製の護符や印章の類、また貴金属や宝石類からなる装身具があって、彼らの造形活動がうかがわれる。粘土を素材として手づくりで造りだしたテラコッタ製の土偶は、神像・動物像・玩具類からなる。爬虫類を思わせる異様な姿で、複雑な髪飾りを表現したり、乳房や腰の張りを極端に誇張した地母神像が、五穀豊饒や幸福安寧のため造られ、彼らが日常なれ親しんだこぶ牛・猿・山羊・羊、また爬虫類の亀を造りだし、素朴ながらその特徴をよくつかまえた造形がみどころとなっている。とくに首が動いたり車輪のついた車など玩具類が注目される。こうした粘土製の作品が稚拙ながら素朴な味わいをみせるのに対して、石灰岩や青銅製の彫刻小像は、人間の姿態や肉体の造りを写実的にこなし、精巧な造形と踊り子や祭祀官の表情などからインダス文明人の姿が追感できる。おそらく粘土製像は、庶民大衆めあての作品と考えられ、これらのすぐれた近代的な造形感覚をみせる作品は、上流階級のためと思われる。凍石製の印章・護符の類はこぶ牛・犀・象をはじめ、シバ神の原型と考えられる像、西アジアで崇拝されたギルガメシュ神、生命の樹といった主題を細密巧緻に陰刻し、そこに文字が表現されている。けれどもまだ解読されていないので使用目的がはっきりしないが、スタンプの一種で印章のかわりに用いられたり、主題などからトーテム獣や護り本尊として身につけたとも考えられる。土器・陶器のなかには、轆轤を使った美しい器形や、彩文土器のデザインに西アジア・イランの影響のみられる作品もあり、この文明が海上貿易で各地と交渉していたことも知られる。

前三〇〇〇年から一五〇〇年にかけて七期ないし八期に分かれ、保守的な同一パターンの都市計画にもとづいてつくったインダス文明も、北から侵入してきたインド・アーリア民族により、破壊され放棄されて巨大な瓦礫の山となり、その創造的な美術活動は一時とだえてしまった。

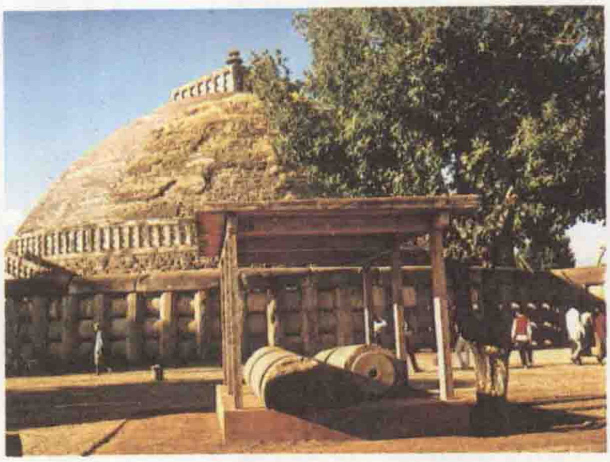
●ベーダ時代から釈迦出現まで　インド・アーリア人はインダス川流域でこれまでの農耕生活環境を放牧生活に適するよう、ダムを壊し、森林を伐採して変えたため不毛地となってしまい、ついにこの地を放棄してガンジス川流域に移った。彼らはそれまでの遊牧生活をすてて、農耕生活を温存し、その社会の上層に祭祀官・支配者として君臨し身分制度（カースト制度）を定め、僧官祭祀をつかさどるバラモン階級（ブラフマン）、王侯戦士のクシャトリア、農工商を中心とする庶民のバイシュヤ、奴隷シュードラ、さらに不可触賤民に分け、社会上の職掌身分を定めて支配態勢を確立した。このカースト制は現在まで残り、近代的発展を阻害している。この時代の芸術活動は祭祀階級のバラモンが神々を賛美する詩文をつくり、『リグ・ベーダ』『アタルバ・ベーダ』『ウパニシャッド』を読誦して偶像崇拝をおこなわなかったから、造形活動は振わなかった。むしろ農耕社会のなかに生活したバイシュヤ、シュードラの庶民・奴隷たちが現世安楽のため五穀豊饒を祈って地母神やトーテム獣、村落共同体の樹神、幸福招来のための男女愛神像を、素朴な造形感覚で粘土を用いて造りだしていたにすぎない。こうした状況は二大叙事詩『マハーバーラタ』『ラーマーヤナ』のつくられた時代も変わらなかった。前五世紀ごろヒマラヤ山系麓の高原地帯に貴族寡頭政治国家が出現し、そのなかから自由・平等・愛を主張する自由思想家や社会改革者たちが輩出した。シャキャムニ（釈迦牟尼）による自己解脱・悟りをめざす仏教、厳格な不殺生を通じて悟ろうとするジャイナ教、そのほか仏教経典のなかに論じられた六師外道などがおもな思想家たちであった。

シャキャムニはカースト制度の矛盾や、人生苦（生・病・老・死から人間がまぬかれない苦悩を背負っている）から解放されるにはどうしたらよいかを修行思索によって解決しようとし、ついに解決策を得て（これを仏教では成道という）、人人の救済にのりだし、わかりやすい比喩や例をつかってその教えを説いて回った。彼の教義は実践倫理学の趣があり、心理学を応用して、個人の精進努力と生活の知恵を身につけて、対立抗争をやめ、平等自由な身分制度をつくりあげることを目的とした。そして偶像や呪術を信仰する不合理性を排撃した。その教義は四諦・八正道・十二因縁などに整理されてみられる。シャキャムニは個人崇拝や他力本願の偶像崇拝を禁止したが、彼の死後追慕する人々による遺骨（舎利）崇拝がおこり、舎利を埋葬した土饅頭型のストゥーパ築造が進められて、やがて仏教美術が大きく発展する。

●美術古拙時代　（マウリヤ朝からシュンガ、アンドラ朝の時代）前三二七年マケドニアのアレクサンダー大王が北西インドに侵入してきて、ヘレニズムの美術思潮の種をおとし、世界統一国家の実現や活発な通商貿易の拡大といった刺激をインドに与え、インド史上はじめての統一国家マウリヤ朝（前三二一—前一八四）が出現する。この時代の美術活動は、ギリシア古典主義美術が、西アジアのシリア、メソポタミア、イランで土着固有の美術と結合しながら、すぐれた石彫技術や石造建造物技術を伴ってインドに入ってきた刺激から生まれた宮廷美術が注目される。主都のパータリプトラ（現在のパトナ）の宮殿址から一〇〇本の石柱をもつ宮殿が発見され、イランのペルセポリス王宮からの影響と考えられる。また石製柱頭の豪華なパルメット、ロゼッタなどの植物模様を配した意匠とその造形感覚には、西アジアの石彫技術が濃厚にうかがわれる。こうした宮廷美術は、それまでインドになかった磨研した石彫愛好や、西アジアやギリシアのひどくバタ臭い造形など、グレコ・ペルシア美術の影響がはっきり認められる。とくに三代目のアショカ王は有名な崇仏王で、仏教を政治理想のなかに生かして実践しようと、法勅文を碑文にして民衆に示した。アショカ王摩崖碑文と王柱遺構がそれである。各地の交通の要衝に磨研した石柱を建て、その柱頭に四聖獣（インドの四大聖河を象徴する動物、ないしトーテム獣と考えられる獅子・象・牡牛・馬）を丸彫で表現したが、その造形表現は西アジア石彫工の手腕が感じられ

インド美術

7


4

1

2

1.長い角のこぶ牛（前2500ごろ）　テラコッタ　高さ6.4cm　モヘンジョダロ出土　2.印章（前2500ごろ）　灰色滑石　3.7×3.7cm　モヘンジョダロ出土　3.アショカ王石柱獅子柱頭（前3世紀中ごろ）　砂岩石　高さ2.13m　サールナート出土　4.サーンチー第一塔とアショカ王石柱（前2－後1世紀）　中インド，ボーパル州　5.バールフト塔婆門柱の浮彫（前200ごろ）　砂岩　柱高212cm　カルカッタ国立博物館　6.仏立像（2－3世紀）　青緑片麻岩　像高264cm　ガンダーラ派　パキスタン

8

6

5

3

インド美術略年表

B.C. 三〇〇〇—二〇〇〇	インダス文明はじまる。モヘンジョダロ、ハラッパーの遺跡つくられる
一六〇〇—一二〇〇	B.C.一五世紀を中心に『リグ・ベーダ』成立
五六三?	釈迦誕生
五一八	ペルシア、アカイメネス王朝インダス流域征服
三七二	アショカ王(―二六八)現われ仏教を庇護する パータリプトラ王宮造営 サールナートの三獅子柱頭このころつくられる テラコッタ頭部このころつくられる
三二一	マウリヤ王朝成立
二六〇ころ	アショカ王各地に石柱、ストゥーパ建てる サーンチーの第一塔、第二塔、タクシラのクナーラ塔など建てられる
二四〇ころ	ティッサマハーラーマ、マハーセーヤ、トゥーパーラーマなどの仏塔建立
二三〇ころ	マウリヤ朝、パールカム、パローダ、パータリプトラなどヤクシャー神像つくられる 北インドのテラコッタや浮彫像つくられる
三世紀—二世紀	マウリヤ・シュンガ王朝のパラーバル丘およびナーガールジュニ丘、アージビカ石窟つくられる
一八四	シュンガ王朝マウリヤ王朝を継ぐ バールフトのストゥーパ、ヤクシャー、ヤクシニの彫刻つくられる シュンガ王朝のバールフト仏塔趾
一七〇—一〇〇	サーンチー第二塔建立 アジャンタ第九、一〇石窟つくられる カンタギリー、ウダヤギリーのジャイナ教洞窟つくられる ボドガヤーの欄楯と浮彫このころのもの アジャンタ第一〇窟の壁画描かれる
一〇〇—一〇〇（A.D.）	バッティプロール、ガンタシャーラなどの仏塔遺跡（初期アンドラ朝）つくられる
二五	アンドラ王朝デカン高原に興る マトゥラーのジャイナ教の古浮彫、グハー寺院建立 タクシラのジャンディアール寺院跡 ガンダーラに仏教彫刻台頭する
A.D. 一—一〇〇	サーンチー第三塔および浮彫つくられる ガンダーラ美術発生
一〇〇ころ	マトゥラー様式美術盛んとなる
二世紀	クシャナ王国、カニシュカ一世即位(一四四) カニシュカ大塔の建立 マトゥラーのカニシュカ王立像つくられる サールナート出土の仏立像このころのもの マトゥラー美術全盛となる カンヘリのチャイトヤ窟つくられる ジャララバード付近古塔群このころのもの
三世紀	イクシュバーク朝はじまる ナーガージュナ・コーンダの浮彫つくられる ハッダの壁画描かれる
二五〇	ササン朝西北インドに進出
四世紀	バーミアンの三五メートル大仏完成 ベグラーム都市遺跡このころつくられる グプタ様式広まる

11

10

9

7.仏坐像ならびに両脇侍像（2—3世紀）　赤色砂岩　全高80.1cm　マトゥラー仏　ニューデリー国立博物館　シャキャムニをインド人の理想美，すなわち健康雄質な王者の風格をもって造形を始めた作品で，銘文に32年紀銘がある　**8.**欄楯柱ヤクシニ像（2—3世紀）　赤色砂岩　像高95cm　マトゥラー　ブーテサル出土　マトゥラー博物館　ストゥーパの周囲の玉垣につくられた民間信仰の女性像　**9.**仏坐像（5世紀）　砂岩　高さ159cm　サールナート出土　サールナート博物館

10.ラージプト細密画（1870ごろ）カングラ派　28×35.5cm　ニューデリー国立博物館　クリシュナ伝説からとった作品で，バーガーバアタ・プラーナの写本挿画の一つ。この場面は悪牛を退治するクリシュナを表現している　**11.**ガンダールヤ・マハーデーバ寺院（1世紀ごろ）　石造　総高35m　カジュラホ　ヒンズー教寺院の典型的な一例。祠堂奥陣の上にビマーナ塔がそびえ，基壇部から祠堂の垂直壁面にミトゥーナ像を800体以上も彫り出している

13

12

12.アジャンタ石窟（紀元前後から7世紀前半まで）　ハイデラバード州　ボンベイ東北450km，ワゴーラ河渓谷の湾曲部摩崖中腹に28—29の石窟寺院が開鑿されている。

13.アジャンタ第一窟壁画（600ごろ）　宮廷喜遊図の一つで，シャキャムニ前世物語の題材を当時のグプタ朝宮廷の風俗そのままに描いており，髪形・装身具・家具調度などを克明に表現している

五世紀	ウダヤギリーのヒンズー教石窟および浮彫 バーミアン五三メートル仏完成 アジャンタ第七・第一四窟つくられる マトゥラーのグプタ式仏立像つくられる アジャンタ一六、七窟とその壁画描かれる サールナートの仏陀立像つくられる バーミアンの壁画描かれる
六世紀	エローラ第一〇窟（チャールキヤ朝）つくられる マトゥラーのカトラ出土品このころのもの カーンヘリーの第六六窟、アウランガーバードの石窟つくられる サールナートのダーメク塔建立 ボドガヤーの精舎建立
七世紀	ナーシク第一七窟つくられる サーンチー第一八チャイトヤ窟つくられる マーマックプラム石窟・ラタ岩石寺院建立 マハーバリプラム（パッラバ朝）はじまる エレファンタ石窟彫刻つくられる バダーミのヒンズー教石窟およびジャイナ教石窟つくられる
八世紀	カーンチープラムのカイラーサナータ寺院 エローラのヒンズー教、ダズ・アバターラ窟および浮彫このころ エローラのカイラーサ岩石寺院および彫刻つくられる
七六五	パーラ朝成立
九世紀	エローラ石窟のヒンズー教、ドゥマル・レーナー窟つくられる
一〇世紀	ボドガヤーのパーラ式仏教彫刻つくられる
一一世紀	カジュラーホ（チャンデーラ朝）はじまる
一〇一一	チョーラー朝インド半島統一 プハネーシュバルのシバ教寺院建立 タンジョールのシバ教ラージャラージェーシュバラ大寺（チョーラー朝）建立
一二世紀	ホイサラ王ビッタデーバ、ベルールのクシャバ寺院建立 ソームナートプルのケーシャバ寺院建立 シュラバナ・ベルゴーラのジャイナ教寺院 パーンドレンターンのヒンズー教寺院建立
一一五〇ごろ	ブバネシュバルのラージャラーニー寺院建立 プリーのジャガンナート寺院建立
一三世紀	イスラム教徒軍、ベンガル地方侵入（一二〇二）
一三三九	イスラム教徒カシミール王位につく
一五世紀	ネパール、パターンのマチェーインドラナート仏寺建立 ラーンプルのジャイナ教寺院建立
一六世紀	コンジーベラのシバ教、エーカニパラナート寺院建立 パリターナのジャイナ教はじまる ビジャナガルのビシュヌ教ビッタラ寺院およびカダライッカル寺院建立 ムガール王朝創始（一五二六） ラージュプト絵画、ムガール絵画興る ソーナーガリのジャイナ教寺院建立 ムクタギリのジャイナ教寺院建立
一七世紀	タージ・マハル建立（一六三二—四三） ラーメーシュバラのシバ教大寺建立

る。こうした宮廷芸術に対して、庶民美術は例の粘土やテラコッタ製の手のひらにのる偶像類で、ヤクシャー、ヤクシニーなどの樹精神・地母神、男女偶神などが素朴ながら観照も細密となり進歩した技術で造られていた。マウリヤ朝はアショカ王の死後統一を失い分裂するが、そのなかで有力な王朝がシュンガ、アンドラとつづく。仏教美術はひとたび宮廷の庇護を失ったが、かえってインド各地に散在する仏教徒の共同作業や募金の形式で造られ、ガンジス川流域、中インドや南インドのキストナ川流域、デカン高原西部へと、商業交通路を通じてひろがり、地上のストゥーパ遺構や石窟の遺構が残っている。とくに有名なのはバールフト、サーンチー、ボドガヤーなどの石造ストゥーパである。バールフトは一八七三年に発見されたとき、すでに荒廃がはげしく、中央部土饅頭の部分は大半失われていたので、周囲の石造玉垣（欄楯と呼ぶ）とトーラナ（門柱）の一部がカルカッタ博物館に復元されている。装飾風に浮彫で表現された釈迦の一代記や、ジャータカ（前世物語）、ヤクシャーや植物模様の表現などみどころは多い。その代表例がサーンチーである。中インド、ボパール州のビルサに近い丘陵上に三個の石造ストゥーパがある。丘の中腹にある前二世紀の第二塔、頂上の大きい第一塔が前一世紀、第三塔が紀元一世紀の造立。いずれも土饅頭の覆鉢が中心で、四方に門柱があり玉垣で周囲をかこむ。中心部の土饅頭は石積み無装飾で、玉垣と鳥居を思わせる門柱に浮彫で装飾や物語を表現してある。その主題は釈迦一代記の重要場面、ナイランジャナー川（尼連禅河）渡渉の奇跡、舎衛城の神変、猿猴奉蜜、三道宝梯、アジャータシャトル王の礼拝、四門出遊、降魔成道を表現し、後の絵巻物のように同一構図に時間的変化をみせ登場人物や動物が繰り返される。釈迦は人間の姿で表現されず、菩提樹・ストゥーパ・法輪・仏足など象徴物、ないしは人物のいない台座・馬などの表現をとっているのが特色。前世物語も一代記と同じ構図で、登場人物もステレオタイプで、動物・鳥・樹木も形式化し類型的であるが、当時の風俗服飾などが克明に表現されている。

●**美術古典時代**（クシャナ朝、グプタ朝の時代）　釈迦の像が人間の姿で造られた画期的な時代に入る。紀元一世紀から四世紀にかけて北方遊牧騎馬民族の一つクシャナ族が、北西インドから中部インドを支配し、世界史的な規模の造形活動をおこなう。まず北西インドのガンダーラ地方で、ローマ辺疆域都市で造られていたギリシア風のキトンをまとった貴族の肖像や、西アジアの神々の姿に似た仏像が造られ始めた。従来の不自然な象徴表現を捨てて、物語のなかに他の人物と同じ姿で、しかも神格を示すニムブス（頭光背）をつけて表現された。いずれも登場人物の風俗顔貌はグレコ・ローマン彫刻のスタイルで、やがて釈迦の姿を他の人物より大きく表現し、単独の尊像に展開する。遺品はシスト青黒片岩の硬い石に彫りだした細密な鋭い造形が特色で、波状の髪、眼窩の落ちくぼんだ秀でた額に鼻の高いノーブルな表情、美しい均整のとれた肉体、強く深く起伏する衣服のひだなどが表現された。三—四世紀になると大量生産を意図した漆喰塗りのストゥコ像が型により造られ始め、石彫の硬い感覚と違った優美な柔らかい造形を開拓し始める。その代表例がアフガニスタンのハッダ出土の彫塑である。このころ釈迦のムドラー（印相）による行為を示す試み（説法印・施无畏与願印・禅定印）がギリシア劇やパントマイムのインド舞踊からヒントを得て表現された。美しい髻や装身具をきらびやかにつけた菩薩や、ハーリティー（鬼子母神）、パーンチカ、ゼウス神に似たインドラやブラフマンなどの天部、武器や甲冑を帯びた守護神が出現する。クシャナ帝国はジャムナ川のほとりのマトゥラーに都してインドを支配し、ガンダーラ美術と違った造形活動をおこなった。マトゥラー美術がそれである。とくにカニシュカ王（一四四ごろ—一七〇ごろ）は仏教をも保護尊崇し、経典の編纂をおこない美術活動を奨励したといわれる。マトゥラー美術の特色はシクリ産の黄斑赤色砂岩を用い、ガンダーラ彫刻の示すローマ彫刻様式と違って、インド人の美意識にたって、健康な肉体美と雄偉な王者の風格を理想美とする仏像を造ったことにある。しかも正面性を重視しており、薄い衣服を透して肉体美を克明に表現している。巻貝風の肉髻、大きく見開いた眼、厚い口唇、太い頸、大きな手足、しかも掌や足の裏に釈迦の超人的特徴である法輪・三宝標・縵網相などを表現するインド的特長もみられる。一方、樹精神ヤクシャー、ヤクシニー、福神クベーラ、太陽神スールヤなども造られ、インド女性の豊満美や蠱惑美がかなり大胆に表現され始めた。

遊牧民族のクシャナ朝がインド中原でインド文化と同化作用を起こし、軍事力を失って崩壊すると、純粋インド伝統にたち古典文化をになうグプタ朝が君臨した（四世紀から七世紀）。グプタ美術は彫塑において前の時代からひきついで造形活動の中心となったマトゥラー派と、仏教聖地サールナート派が代表する。文学・音楽・文化百般にわたり美学・芸術論が完成し、いろいろな美的規準が創られたグプタ朝は、その成果を造形美術にいろいろ取り入れている。かつて釈迦の理想美は健康な肉体美と明快な表情をとる王者の風格だったが、今や瞑想にふけり、姿態を優美に造りだし、衣文のひだをすて、薄物を透してみせる微妙な肉体の起伏を表現した仏陀像を造り上げた。その代表例がサールナートの初転法輪坐像で、光背や牀座の豪華な装飾意匠もみどころの一つである。建築では石窟寺院と壁画が最盛期を迎え、ボンベイ州に属するデカン高原の西北端地域に、バージャー、ピタルコーラ、アジャンタ、エローラ、ベドゥサー、カーンヘリーなどの石窟があいついで造営された。その代表例として、アジャンタ石窟群をあげてみよう。

【アジャンタ】オーランガバードの北約五・六キロ、タプティー川渓谷が馬蹄形に湾曲する、その摩崖壁に約二九窟の石窟が掘られている。元来都会から離れて静寂な水の豊富な所に、夏安居の季節僧侶が修行のため石窟を開いて居住したので、構造形式はビハーラ（僧院）窟とチャイトヤ（塔院）窟に分けられ、後者は窟内にストゥーパを安置し、拝礼供養する場としている。アジャンタには第九・第一〇・第一九・第二六の塔院窟が造られ、残りが僧侶の生活の場僧院窟である。造営年次は馬蹄形中央部の第九—一四窟がもっとも古く、紀元前後にさかのぼり、左右にグプタ朝盛期の第二期、末期からそれ以後の第三期にわたる。塔院窟は木造建築を石窟のなかに移した形式がみられ、かまぼこ型天井に肋骨支柱を表現し、内陣と外陣を分かって太い列柱が彫出されている。入口も二階形式で、上部に大きく宝珠形採光窓を造り、正面左右の区画に仏・菩薩・天人の像をにぎやかに彫り出す。一方、僧院窟は列柱玄関式で、内部に四角形の中央ホールを置き、奥と左右にそれぞれ小部屋や本尊などを安置してある。彫像はサールナート派の伝統をうけついでいるが、肥満した造形がみられる。有名な壁画は僧院窟の壁間に仏伝・千仏像・五趣輪生図などのテーマで描かれているが、仏伝図の宮廷生活は、グプタ朝王侯貴族の生活風俗がそのまま表現され、官能美を盛った美女群舞図や庶民生活・商人・船舶・戦闘の図などもあり、グプタ朝絵画資料の宝庫となっている。

またエローラ石窟群は、第一—一二窟は仏教窟（五—七世紀）であり、第一三—二九窟がヒンズー教窟（七—八世紀）、第三〇—三四窟がジャイナ教窟（八—一三世紀）で、相互の影響がみられる興味深い遺跡である。

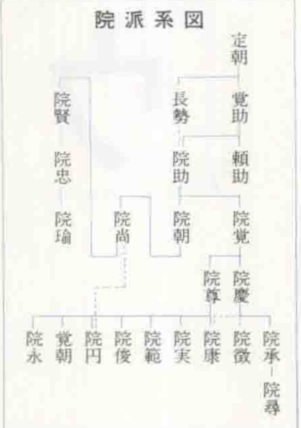
●**ヒンズー教美術全盛時代**　仏教美術はグプタ朝に完成し理想美の究極を表現しきってしまうと、パーラ朝美術が仏像衰退時代に入る（八—一二世紀）。既成の奉献仏や密教多臂像が量産され、創造力が失われていった。一方、かつて自然現象を神格化して賛歌のなかで抽象化せられて歌われた神々が、仏像表現の影響をうけて造像化され、シバ、ビシュヌなど破壊と創造をつかさどる神々を中心に『マハーバーラタ』『ラーマーヤナ』などの叙事詩神話の造形化が進む。いずれも畏怖感をおこさせる怪奇な化身像が多く、多臂多目・多身の像が考案され、寺院の壁面や単独像の形式で造形された。その代表例の一つがシバ派寺院のエレファンタ石窟に造られた、ブラフマン、シバ、ビシュヌ三神の力を結集して表現したトリムールティー像（三顔）であり、南インドで数多く造られた踊るシバ像（ナタ・ラージャ）などが挙げられよう。いずれもインド人の美意識を代表し、健康的な官能美とグロテスクな美感が交錯する。こうした姿態形態の変化は愛欲像の造形に発揮され、カジュラーホのカンダーリヤマハーデーブ寺院や、コナーラクのスールヤ寺院の建築細部にあたかも装飾意匠の一つであるかのように表現され、その執拗猥雑なエネルギーもまたインド美術の特色の一つかとも考えられる。建築では五—六世紀のアイホーレ寺院やバーダミー寺院が早い例であるが、建物の後方に祭堂を設け、その上に高い塔を積上げた形式をとるアイホーレのドゥルガ祠堂が一つの基本型をなし、塔をシカラと呼び、本堂のビマーナと区分している。このシカラが時代とともに象徴的な意味をもって高く聳え、四角錐を基本形式に石材を組合せて、層を細かく重ねて複雑な輪郭線装飾をみせ始める。そして頂上に饅頭形のアーマカラと水瓶を置いてヒンズー教祠堂が完成する。北型の代表寺院としてパラシュラーメーシュバラ寺院（八世紀）、リンガラージャ寺院（九—一〇世紀）、複雑な構成美をみせるカジュラーホのカンダールヤ・マハーデーバ寺院があり、南型の例には、エローラ石窟のカイラーサ寺院（八世紀）、タンジュール大寺院（一〇世紀）などがあげられる。

●**インドのイスラム時代**　アラビア半島の一角から起こったイスラム教は、片手にコーランを、片手に剣をとって四方にひろがっていったが、八世紀のはじめムハメッド・イブン・カーシムのシンド地方の侵入があり、一一世紀の初頭にはスルタン・マフムードが一七回にわたり中インドのカナ

ウジ・マトゥラーに侵入してきた。一二世紀後期から本格的インド征服が始まり、奴隷王朝、つづいてムガール王朝が中インド辺を含む大領土として一八世紀まで支配した。偶像崇拝を禁止したイスラムは、美術活動として回教寺院・廟墓・学院などの建築や絵画工芸の分野の遺品をインドの地にのこした。いずれも西アジア、イラン、ソ連領中央アジアで創造した美術の移植変容であったが、クトゥブ寺院やフマユーン廟、タージ・マハル墓廟建築（一六三二―四三）などの建造物や、*ミニアチュール（細密画）としてムガール帝国時代に製作されたムガール派絵画などが、その代表遺品といえよう。〈杉山二郎〉

📖中村元編『世界の文化史蹟5　インドの仏蹟とヒンドゥー寺院』（一九六八・講談社）▽高田修他解説『原色世界の美術13　インド・西アジア』（一九七〇・小学館）

院派　いんぱ　平安時代の後期から鎌倉時代にかけてつづいた仏師の系統の通称。仏師の祖といわれた定朝（じょうちょう）の孫にあたる院助を祖とする仏所、およびその分派である院朝を祖とする仏所に属する仏師たちは、その名に院の字を付するものが多かったため、後世この流派を院派とよんでいる。この流派は仏師としては傍系だが、*院覚、*院尊らの活躍もあって、一時は造仏界に君臨する勢いをも示した。その作風は和様彫刻の流れをくんで、やさしく品格のあるものだったようだが、反面伝統的な形式化したものであり、造形的なきびしさに欠けるところがあったので、見た目の美しさを求める藤原貴族の趣向にかなってはいても鎌倉武士階級の好みではなく、また院尊以後実力者の出なかったことも原因し、鎌倉時代初頭の南都二大寺の復興を転機にしだいに衰え、貴族階級など旧文化層のなかで惰性的な造像をすることで、その余命を保つにすぎなくなってしまった。〈佐藤昭夫〉



印譜　いんぷ　漢代を中心とする古銅印を集めた「漢銅印譜」、書画の名家の印を集めた「落款（らっかん）印譜」、また明清（みんしん）以来の篆刻（てんこく）家の作を集めたものなどいろいろあるが、好事家の間でもっとも尊ばれているのは第一のもので、たんに「印譜」といえば、多くはこれである。

印譜のはじまりは、宋（そう）の徽宗（きそう）のときの『宣和（せんな）印譜』であるというが、これは今日伝わらず、明の顧従徳（こじゅうとく）の『集古印譜（しゅうこいんぷ）』（一五七二）がもっとも古い。しかし、これものちの複製本が見られるのみで、書誌学的には重要視されるが、内容は後世のものに劣る。清朝になると、金石学の進歩とともに、古印の研究も盛んになり、収蔵家も多くなって、家蔵の精品を選んだすぐれた印譜がつくられるようになった。陳介祺（ちんかいき）の『十鐘山房印挙（じっしょうさんぼういんきょ）』一九一冊（一八八三）はその大成を集めたものである。その他、諸家の譜録にはそれぞれ特長があり、印譜の収家まで現われるにいたった。

日本においても、明治末から大正にかけて篆刻が盛んになるのに伴って、古印の鑑識にすぐれ、収蔵に富んで、清朝人に劣らぬ印譜をつくった人が何人かある。太田夢庵の『楓園（ふうえん）集古印譜』一〇冊（一九二九刊）はその代表である。彼は古印ならびに印譜研究の著書もある。戦後は研究はさらに進み、いっそうすぐれた譜録があらわれている。

印譜は押しにくい古印を一々手押しするため、部数が一〇部とか二〇部とかいう極端に少ないものが多く、市場価額が非常に高く、到底一般の人の買えるものではない。そこで、とくに有名なものには写真製版による複製があり、研究者の需要を満たしている。しかし、これとて大部数ではないので低廉とはいえず、一般には『書道全集』などの抜萃（ばっすい）で見るほかはない。〈伏見冲敬〉

📖『書道全集』「別巻I　印譜（中国）」「別巻II　印譜（日本）」（一九六八・平凡社）

インプレッショニズム　⇨印象主義（いんしょうしゅぎ）

印籠
1. 糸巻蒔絵印籠　田代常嘉
2. 菊蝶嵌装象牙印籠　芝山作
3. 花鳥密陀絵印籠
4. 花鳥円文蒔絵印籠

印籠　いんろう　男性装身具の一つ。三段ないし四段重ねになった小形の容器で、紐（ひも）を通して緒締（おじめ）で締め、紐の先端につけた根付（ねつけ）を帯のあいだにはさんで腰にさげるもの。元来は応急用の薬を入れて携帯するものであったが、内容品を入れずにたんなるアクセサリーとして用いられるようになり、江戸時代の男性のあいだに広く用いられた。薬入れを印籠とよぶのは、室町時代ごろ中国から輸入された方形ないし円形の重ね箱（薬籠・印籠）に由来するが、これらは棚（たな）飾りとして用いられた。腰にさげる印籠はこれらの重ね箱の形式を取り入れてつくられ、いつのまにか用途を無視して印籠という名称が与えられたものと考えられる。また、印籠を腰にさげる風習は桃山時代か江戸初期ごろからおこなわれるようになったと思われ、当時の風俗画に見られるが、実例としては、江戸中期から後期のものが多く残っている。

形は、三段か四段重ねの、長方形で扁平（へんぺい）なものがふつうであるが、細長形・平形・丸形などのほか、引出しのついた箱形、懸子（かけご）のついた利休形、さらに鞘（さや）形・笠（かさ）形・宝珠形・袋形・花形・羽子板形などの変形も見られる。薬入れという実用面から、牛皮を用いてつくる方法が記録にみられるが、アクセサリー化すると木製漆塗・金属・陶磁などの各材料が用いられるようになり、装飾にも漆塗・蒔絵（まきえ）・箔押（はくおし）・堆朱（ついしゅ）・漆絵・鎌倉彫・螺鈿（らでん）などの漆工芸や、彫金（ちょうきん）・透彫（すかしぼり）、針金細工・七宝（しっぽう）などの各種工業技術が駆使されるにいたった。花鳥風月や和漢の故事を題材に、細密巧緻（こうち）な技術によってつくり出された印籠は、江戸工芸の集約的様相を呈しているといっても過言ではない。印籠蒔絵師としては、梶川（かじかわ）久次郎らの梶川家の人々をはじめ、古満（こま）休伯・古満寛哉・塩見政誠（せいせい）・飯塚桃葉（とうよう）・原羊遊斎（ようゆうさい）・堆朱（ついしゅ）楊成・山田常嘉・芝山・杣田（そまだ）らが知られている。〈荒川浩和〉

📖荒川浩和編・解説『印籠』（一九七二・マリア書房）

ウ う

ウィンケルマン Johan Joachim Winckelmann （一七一七—六八） ドイツの美学者・美術史家。北ドイツ、シュテンダールに生まれ（一二月九日）、極貧のうちに苦学して大学で学び、さらに貴族の図書室に司書として勤めながら古代ギリシアの文化を研究した。一七五五年に『絵画および彫塑におけるギリシア美術品の模倣についての考察』を出版、当時おこりつつあった古典主義思想の先駆者として認められるようになった。その年ローマにおもむき、以後同地で古代遺跡や遺品の調査研究、著述に専念し、一七六四年に主著『古代美術史』を出版したが、六八年六月八日ドイツ旅行の途上、強盗の凶刃にたおれた。彼は美術作品が風土・民族性などに根ざすそれ自身の歴史をもつと考え、美術史をたんなる文献的知識の集積としない、独自の発展のうちにとらえる見方を確立し、美術史学に不滅の功績を残した。レッシングやゲーテらに与えた影響も大きい。〈鹿島　享〉

上村松園 うえむらしょうえん （一八七五—一九四九） 日本画家。本名津祢。明治八年四月二三日京都に生まれる。明治二〇年（一八八七）京都府画学校に入学。翌年、鈴木松年の門に移り、その後*幸野楳嶺に師事。さらに楳嶺没後は*竹内栖鳳についた。同二三年の第三回内国勧業博覧会で『四季美人図』が褒賞になったのをはじめ、日本美術協会、日本青年絵画共進会、京都新古美術展などでしばしば受賞した。同三三年第八回日本絵画協会日本美術院聯合共進会で『花ざかり』が銀賞となり、出世作となった。文展には第一回から出品し、大正五年（一九一六）文展推薦となり、同一三年には帝展委員となった。昭和一六年（一九四一）帝国芸術院会員、一九年帝室技芸員となり、二三年には女性として初の文化勲章を授与された。しかし翌二四年八月二八日、疎開地の奈良県平城の山荘で永眠した。七五年の生涯をただ絵筆ひとすじに生き、多くのすぐれた美人画を残した。それらは、浮世絵系とは別趣の四条円山派など日本の伝統的画派を基にした格調高い一つの画風を確立したものである。おもな作品に『深雪』『焔』『母子』『序の舞』『夕暮』『晩秋』などがある。〈関　千代〉

📖上村松園著『青眉抄』（談話筆記）（一九七二・三彩社） ▽河北倫明著『松園』（一九五五・講談社アートブックス） ▽関千代編『上村松園』（一九七二・至文堂）

ウェルフリン Heinrich Wölfflin （一八六四—一九四五） 美術史家。ラテン語学者エドゥアルトの子として六月二一日スイス、ウィンタツールに生まれる。スイスおよびドイツ各地の大学で教授を歴任。美術史学の研究に新しい方法を樹立し、美術学研究の領域にも大きな業績を残した。彼の考え方はブルクハルト、フォルケルト、フィードラーらからの影響、さらに画家や彫刻家との交遊に負うところが多い。美術史における様式変遷の根源をたんに時代精神や民族性や個人的気質に求めず、視る形式自身の展開のうちにとらえる「人名なしの美術史」を提唱、とくにルネサンスからバロックに至る発展を五対の基礎概念のもとに統括し体系づけた。この方法は造形芸術以外の諸芸術の理論的研究にも大きな刺激を与えている。チューリヒで没（七月一九日）。主著に『ルネサンスとバロック』（一八八八）、『古典美術』（一八九九）、『美術史の基礎概念』（一九一五）、『イタリアとドイツの形式感情』（一九三一）などがある。〈鹿島　享〉

上村松園　「母子」(1934)　絹本着色
170×117㎝　東京国立近代美術館
母の手ひとつで育てられた松園は，母への追憶の情を女性らしい細やかな心でとりあげ，多くの傑作を制作した

ウォーナー Langdon Warner （一八八一—一九五五） アメリカの東洋美術研究家。ハーバード大学を卒業、翌明治三七年（一九〇四）来日し*岡倉天心について日本の古美術の指導をうけた。ボストン美術館・クリーブランド美術館・フィラデルフィア美術館をへて、一九二三年（大正一二）ハーバード大学付属フォッグ美術館の調査員、ついで同館東洋部長になり、その間しばしば中国・日本を訪問、東洋古美術の調査研究に大きな成果をあげた。太平洋戦争中は、四三年（昭和一八）に結成された「戦争地域における美術館および歴史的記念物の保護および救済に対する米国の委員会」（通称ロバーツ委員会）の東洋部担当の一員として京都・奈良の古美術を戦禍から守るために尽力し、同二一年には連合軍総司令部民間情報部美術顧問として来日、日本の古美術の保護につとめた。その功績により死後勲二等瑞宝章がおくられた。多くの著書のうち日本で翻訳出版されたものに『不滅の日本芸術』『日本彫刻史』がある。〈永井信一〉

📖寿岳文章訳『不滅の日本芸術』（一九五四・朝日新聞社） ▽宇佐見英治訳『日本彫刻史』（一九五六・みすず書房）

ウォリンガー Wilhelm Worringer （一八八一—一九六五） ドイツの美術史家。アーヘン生まれ（一月一三日）。ボン、ケーニヒスベルク、ハレなどの大学教授を勤め、のちミュンヘンに居住。リーグルの芸術意欲の考え方を継承し、基本的な芸術類型にもとづく様式史の方法を採用して美術史研究を推し進め、とくに古代エジプトや、中世ゴシックの美術にも西欧的、古典的な美術とは異なった独自の美や価値があることを論証した。またその抽象衝動の位置づけは現代美術の理解にも大きな意義をもっている。主著に『抽象と感情移入』（一九〇八）、『ゴシック美術形式論』（一九一二）、『ギリシア精神とゴシック』（一九二八）、『現代芸術の形式問題』（一九四八）、『エジプトの芸術』（一九二四）などがある。〈鹿島　享〉

浮彫 うきぼり レリーフ relief・陽刻ともいう。彫刻の表現形式の一つ。丸彫では、モチーフが立体的に構成され、どの方向からでも鑑賞に耐えるのに対し、浮彫ではモチーフが平面的に展開され、特定の方向からだけ鑑賞されるという点に特徴がある。浮彫は肉づけの厚さによって、高浮彫・中肉彫・薄肉彫（低浮彫）に区別される。その性質上、丸彫よりも絵画に近く、とくに薄肉彫に彩色が加えられた場合などは、表現効果は絵画とほとんど変わらない。また、高浮彫には丸彫に近いものも少なくないが、その場合でも全体の構成が平面的であれば浮彫とみなされる。*パルテノンの破風の群像はその一例である。

浮彫の歴史は非常に古く、旧石器時代に、すでに岩面に母神像を彫ったり、骨片に動物を表わしたりした例がある。歴史時代にはいってからは、とくに建築装飾の重要な一分野として発達した。エジプトの神殿や墳墓、アッシリアの王宮などの壁面、ギリシア神殿の軒や破風、凱旋門などに代表されるローマの記念建造物の外壁、あるいは中世の大聖堂の扉・柱頭・タンパン（入口上部の半月形空間）などに多くのすぐれた作例がある。

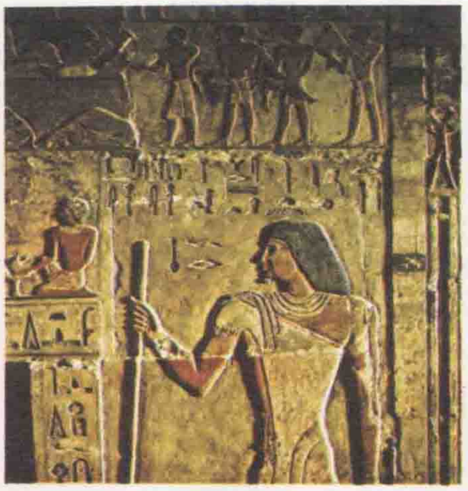
ルネサンス以降、フィレンツェにおいて*ギベルティがほとんど一生をかけて大聖堂の洗礼堂扉の浮彫を完成させたのをはじめ、*ドナテロ、*ミケランジェロらの大彫刻家たちは、多かれ少なかれ浮彫を手がけ、浮彫は建築から離れて、独立した作品として鑑賞される傾向も強くなった。しかし、結局は大画面絵画と丸彫彫刻の発達に追随することができず、わずかの例外を除いて、近世以降大規模な浮彫は、制作されることが少なくなった。〈友部　直〉

日本でも石彫、木彫、金工品などに重要な作例が少なくない。古くは古墳時代の横穴石室の壁面や石棺の文様などに浮彫のものがあり、仏教芸術が渡来すると仏像の光背などこの技法を用いたものが多い。奈良時代には塼に仏像とか飛天などを表わしたものがある。奈良法華寺の鳳凰塼、岡寺の天人塼はその代表である。また、薄い銅板を原形にあててたたき出した押出仏というものが法隆

寺、法隆寺献納宝物、唐招提寺などにある。さらに石製の浮彫に奈良頭塔石仏がある。平安時代にはいると木彫の浮彫像があり、興福寺板彫十二神将像はその例である。このころ各地に摩崖の石仏がみられるが、栃木県の大谷寺、大分県下の石仏などは石の浮彫の代表的なものであろう。そのほか浮彫の技法は工芸・建築などの装飾としても古今を問わず盛んに用いられている。〈佐藤昭夫〉

浮世絵　うきよえ

●浮世絵とは　●浮世絵の発生とその背景
●浮世絵の展開とその作者たち　錦絵の誕生／浮世絵板画の黄金時代／末期浮世絵
●浮世絵板画の技法 ▼別刷「浮世絵」



浮彫　〈右〉日本の浮彫彫刻　興福寺板彫十二神将像のうち「因達羅像」(平安後期)　檜材寄木造　国宝　〈左〉古代エジプトの彩色浮彫　サッカーラのティのマスタバ（墳墓）壁面のもの

●**浮世絵とは**　「浮世」という語は本来は仏教用語であった。これが文明元年（一四六九）ごろから「今様」とか、また「世間」の意味で用いられるようになり、さらに寛文元年（一六六一）ごろには『そぞろ物語』に「今様の一ふしか夢の浮世にただ狂え」とか、「たわぶれ浮世語りをなす」といったように、「現世」という意味に用いられるようになった。それが徳川封建社会の体制確立とともに、吉原を主とする遊里や歌舞伎の世界、いわゆる享楽社会をさして用いる特殊な用語となった。こうした特殊社会に題材を求めている風俗画ということで、浮世絵の名称が用いられるようになっている。

浮世絵の文字が文献に現われたのは、井原西鶴の『好色一代男』（一六八二）のなかで「扇も十二本、祐善が浮世絵」とあるのが最初であるとされている。しかし浮世絵創始の第一人者といえる*菱川師宣にしても、*鳥居清信にしても、また*懐月堂安度にしても、浮世絵師という落款を用いず、「大和絵師」「日本戯画」「日本画士」「東武大和画工」などの肩書を用いて、自分たちこそ真の時俗風俗を描く絵師だという誇りを示し、また平安時代の大和絵の伝統を守る者と示した。したがって今日では浮世絵とは、庶民的大和絵であるという解釈が一般定説となっている。

●**浮世絵の発生とその背景**　こうした浮世絵の発生の重要な原因をなすと考えられるものに、室町末から描かれ、新興武家や町衆から絶大な支持と人気を得ていた近世初期風俗画や、また初期肉筆浮世絵といわれる風俗画がある。これは従来の貴族や高僧たちを主人公としたり、寺院の縁起や仏の神通力を絵画化した大和絵の作品と異なることはもちろん、中国的漢画の諸作とも異なった、いわゆる上方の時俗・風俗・年中行事を画題として描いた作品であって、種々の表現はあったとしても、庶民ことに享楽的女性の風俗や新興娯楽機関としての歌舞伎を主として描いている。長い伝統をもつ上方と異なり、新しい首都であり、その将軍家のお膝元として発展した新興都市江戸にも上方と異なる文化がおこるべきであったが、経済力や文化程度の差異のため上方文化に依存する場合が多かった。しかし明暦三年（一六五七）の俗に「振袖火事」と呼ばれる大火によって、江戸の大半は焦土と化し、上方から移入されていた文化も灰となった。そしてこの復興のために、諸工・諸商の人々が集まり、大火以前とまったく異なる階級の人々が、江戸庶民の多くを占めるに至った。それらの人々が鑑賞しようとする芸術は、ある程度の教養を必要とするものでは理解できなかったから、現実的な絵画を喜んだのである。一方、室町末から俗に「奈良絵本」とよばれる絵巻物や冊子本が流行し、一般庶民のための文学書としてさかんであったが、その発刊に利用されたのが木板画の技法である。この木板画の日本での起原は遠く奈良時代に求めることができるが、詞書も挿絵も木板画で、幼稚ではあったが安易な読みものとして、一般庶民の人気の的となった。こうした仕事に従事していたのが、町絵師という一定の保護者ももたず、また門閥を張る絵画流派にも属しない画人であった。彼らは庶民の中に生活し、庶民の趣向に合った絵画を、それも生活のために描いて生活していたのである。以上の二つの傾向から、浮世絵は生じたといえる。であるから浮世絵には、肉筆画・板画・板本の挿絵などの種類がおこなわれている。

徳川封建社会の身分制度によって最下層に位づけされた商人、すなわち町人は、身分制度では最下位であったが、実質的経済力においては、士・農・工の上位三階級にまさる実権を保持していた。そうした彼ら町人がこの封建社会の矛盾のはけ口を求めたのが、遊里と歌舞伎の世界であった。こうした遊里の女性は、現在考えられる単なる男性の性の対象としての存在ではなく、なかには琴・三味線はもちろん、いけ花・茶の湯に堪能な者をはじめ、和歌や俳諧にも精通する、一般家庭の女性など足もとにも及ばない高い教養をもっていた女も少なくなかった。幕府はこの遊里を「悪所」として、一般社会から孤立させた特殊地帯として取扱った。ここは金銭だけがものをいう土地であり、町人にとっては唯一の、許された歓楽郷であったのである。

歌舞伎も、慶長八年（一六〇三）出雲の巫子阿国によって創始され、その後阿国をまねた遊女歌舞伎となり、これが禁止されると、一六、七歳の少年だけの若衆歌舞伎に発展し、さらにこれが禁止されると、若衆の前髪を切り落とした野郎歌舞伎となったのである。これはやがて劇の内容から人々をひきつける工夫がなされ、はじめて所作事とせりふ劇とからなる今日の歌舞伎と同じような演劇が成立したのである。

浮世絵は、遊里と歌舞伎のなかから生まれたといわれている。遊里から美人画が、歌舞伎から芝居絵と役者絵とが生まれた。浮世絵の主題のなかで、この美人画と役者絵の占めるパーセントの比重は大きいといえる。

●**浮世絵の展開とその作者たち**　浮世絵を軌道にのせた最初の絵師として特筆されるのが、菱川師宣である。彼には仮名草子・浄瑠璃本、そして絵本などの板本挿絵の遺品が多いが、肉筆画において、また板本の挿絵を独立させて一枚の鑑賞絵画とした一枚絵という板画に、前記の遊里・歌舞伎を描き、浮世絵創始の第一人者だといえる。しかも狩野派や土佐派とまったく異なる婦女子の姿態を描くのに適した筆法を工夫し、彩色も描線内を平面的に賦彩する一種独特の着彩法を考案した肉筆画法を樹立した。また墨一色摺の原始的な木板画にあっては、用紙の白と墨線との構成による絵画としての効果を工夫するなどひじょうな努力を重ねている。この師宣の努力は、ことに肉筆画の一点一作と異なる同一作品を多量に、しかも安価に購入でき、かつ同時に楽しむことができるという利点によって、木板画の一枚絵は民衆の絶大な支持を得たのである。

師宣の描いた浮世絵板画は、はじめは墨一色摺の「墨摺絵」であったが、これに丹色を主調として、黄土・草色などを筆彩色した「丹絵」という板画様式へと発展し、さらには紅を主調とし、色数も増した筆彩色の板画へと進んだ。そして袖や帯の部分に膠を混ぜた墨を用い、あたかも漆のような光沢をもたせ、この黒に対抗するため他の絵具も濃く筆彩された「漆絵」という筆彩板画となった。

絵師のほうも菱川師宣をはじめ鳥居清信・清倍らの江戸の劇場と特殊な関係を結んだ鳥居家のような絵師たちが活躍し、また絵師でありながら板元（出版業）も兼業して、大いに浮世絵の板画様式改良に功績のあった*奥村政信ら、特色をもった絵師も出現した。しかし一方、当時の浮世絵板画では、色彩面で満足できなかった懐月堂安度を頭とする一派や*宮川長春・宮川長亀（一八世紀中期）らの宮川一門の絵師たちは、肉筆美人画を専業として、浮世絵板画のための版下絵は制作しなかった。こうして多くの浮世絵師が活躍するようになると、美人画でも、遊女絵だけでなく、一般女性風俗を扱った作が描かれ、古典文学や歴史から画題を求めて、現代風俗でそれらを描く「見立絵」という種類の作品が生まれている。そして美人画・役者絵以外、武者絵や花鳥画、さらに名所絵といった種類の画題も描かれるようになり、ことに奥村政信によって創始されたことになっている西ヨーロッパの透視遠近法を応用した「浮絵」と称する一種の風景描写などは、画題の種類の増加ばかりでなく、新画法の創作を示し、また浮世絵の本質を示す重要な要素を呈示しているといえる。

〔錦絵の誕生〕この画題の拡大や新画法の開拓に

よって、浮世絵板画の技法も、延享元年（一七四四）には、中国木板画を参考として、墨板と紅・草色二色も板木を重ねて印刷する「紅摺絵」と呼ばれる板刷板画が創始された。従来の筆彩板画では手間もかかり、また多量に早く出版できるという木板画の利点が活用されないうらみもあった。また浮世絵を購入するのは一般庶民であったから、その移り気でむら気の風潮に迎合できることからも、こうした板刷板画が喜ばれたのである。この紅摺絵の出現によって、絵師・彫師・摺師の三者の協力ですぐれた木版画が誕生するという、浮世絵板画製作の組織が確立したといえるのである。

この板摺板画技法の開発は、いわゆる俳諧師などの文化人の道楽心を刺激して、明和元年（一七六四）ごろの大小絵暦交換の風習を生み、それぞれ趣向の凝った木板画をつくるようになった。そのため紅・草二色の単純な色彩をさらに色数を増し、中間色さえ出せる多色摺木板画、すなわち錦絵を誕生させたのである。はじめは俳諧師の道楽出版物であった多色摺木板画を、利益に敏感な板元が「東錦絵」と称して商品化した。

この錦絵創生期にその板下絵の仕事を多く描いたのが*鈴木春信である。彼は関西の浮世絵師*西川祐信や中国の美人画家仇英（一六世紀前期）らの画風の影響を受け、手足のか細い、夢幻的な表情をもつロマンチックな女性美を描いた。この春信の女性理想美の表現は、豊富でしかも自由な色彩をもつ錦絵の色彩美によって、いっそう印象的な芸術作品となり、当時の庶民の人気を一身に集めることとなった。そして彼は『古今集』をはじめ古典の和歌と時代の風俗とを巧みに組合わせた美人画を描く一方、笠森お仙・楊子屋お藤らの実在の、しかも安易に接することのできる水茶屋の評判娘の絵姿を描くなど、従来の吉原の女性の作とは異なる、大衆性のある美人画を制作したので、その名声はますます高まったのであった。この彼の作画態度は、浮世絵美人画の画材を拡張したばかりでなく、浮世絵をさらに大衆の親しみやすいものとした点で、その功績は大きなものである。

この春信の画風は、同時代の磯田湖竜斎をはじめ北尾重政、役者絵を得意とした*勝川春章にまでも多大な影響を与えている。ことに日本の洋風画の創始者ともいえる*司馬江漢でさえ、その若いころ、春信の偽作をつくったことを彼自身の日記にしるしているほどである。

浮世絵美人画ではこうした女性の理想美描写がさかんとなったが、役者絵においては、従来の鳥居風の役者絵に変わって、一筆斎文調や勝川春章らが、それぞれの俳優の顔形を特徴的にとらえた役者似顔絵という新様式の役者絵を発表した。これはいわば写生的作風とはいえ、美人画の作風とは対照的ともいえるものである。こうした対照的な表現法が用いられるようになったのも、錦絵の恩恵ということができるであろう。

こうした恩恵は、美人画、役者絵ばかりでなく、風景画にも及んだ。歌川豊春（一七三五—一八一四）の浮絵と称する西ヨーロッパの遠近透視画法を応用した江戸の名所絵がつくられ、風景画らしい作品の萌芽がみられ、のちの葛飾北斎や歌川広重らの風景画大成の基礎が芽ばえることとなった。

〔浮世絵板画の黄金時代〕美人画では、明和七年（一七七〇）春信が死ぬと、春信のロマンチックな作風に反発するかのように、現実味を加味した理想描写の作風がさかんとなった。なかでも*鳥居清長は、流麗な描線と明快な色彩とで健康的な女性の群像美を描いて人気を博し、天明期（一七八〇年代）の浮世絵画壇に君臨した。その清長にかわって、寛政年間（一七九〇年代）の美人画壇の人気絵師となったのは*喜多川歌麿である。彼は、勝川派の役者大首絵にヒントを得て、美人大首絵という新様式の美人画を描き、浮世絵美人画の芸術的表現の最高水準をきわめた。

一方、役者似顔絵においては、勝川春章の門人春好（一七四三—一八一二）・春英（一七六二—一八一九）らすぐれた逸材が出ている。しかし寛政六年（一七九四）突然作品を発表し、また忽然と姿を消した*東洲斎写楽の個性味あふれる役者似顔絵は、役者絵の最高水準を示したものといえる。

このようにすぐれた絵師が多く出現すると、これに追従しようとする絵師も活躍して、美人画にあっては勝川春潮や栄松斎長喜ら独自の作風を示す絵師も出、また*細田栄之のように歌麿に対抗して浮世絵界の一方の旗頭的活動を示した絵師も出て、まさに浮世絵黄金時代の名にふさわしい浮世絵最盛期となったのである。

〔末期浮世絵〕幕府は、たびたび浮世絵に対する種々の取締をおこなっているが、松平定信の寛政の改革、水野忠邦の天保の改革の二つは、美人画や役者絵などの風俗画の制作に制限を加える結果となり、文化文政期（一九世紀前半）にはそうした禁令にふれることの少ない風景画がしだいにさかんとなっている。

これはこうした政策に左右されたばかりでなく、従来の江戸大衆を対象とした作画で十分であった板画制作が、その愛好者の階層が拡大するとともに作画内容を変えるに至ったともいえる。

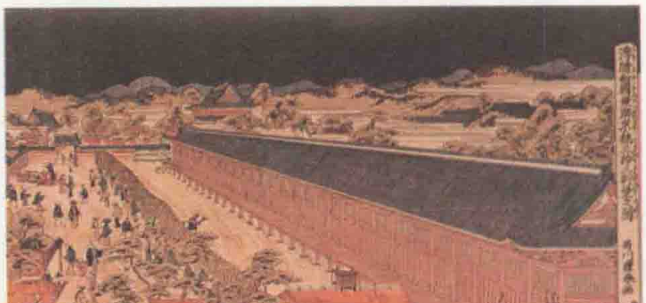
↑1

←2

↑3

↓4

↓5


→6

←7

浮世絵の種類

1. 墨摺筆彩　懐月堂安知「遊女図」（18世紀前期）　大判
2. 丹絵　鳥居清信「筒井吉十郎の鎗踊」（18世紀前期）　大々判
3. 漆絵　奥村利信「箱王丸」（18世紀中期）　細判
4. 紅摺絵　鳥居清広「笛のけいこ」（18世紀中期）　大判
5. 錦絵　一筆斎文調「中村喜代三郎」（18世紀後期）　細判
6. 浮絵　歌川豊春「浮絵和国景跡京都三十三間堂の図」（18世紀後期）　横大判
7. 藍絵　歌川貞秀画「枕琴夢之通路」（草双紙）の表紙（19世紀前期）

*歌川豊国・歌川国貞(三世豊国)らの歌川派の絵師や菊川英山(一七八七—一八六七)・*渓斎英泉らが美人画や役者絵に退廃的画趣あふれる作品を描いたことも、風景画が美人画・役者絵と同等までに重要視される遠因となったといえる。また、*葛飾北斎は風景画ばかりでなく、画業七〇年間美人画・役者絵はもちろん、歴史画・花鳥画などにも意欲的な作画活動をつづけ、独自の高い芸術性を示した。

この北斎の主観的作風とまったく異なる日本的画趣あふれる風景画を描いた*歌川広重は、日本的風景画の完成者だといえる。

なお、末期には「藍絵」または「藍摺」とよばれる、藍の濃淡で画調を整えた種類の作品(時として少量の紅や黄をあしらう)が現われ、天保年間(一八三〇—四四)に盛行した。北斎の風景画や渓斎英泉・歌川国貞らの美人画に作例がみられる。これはこのころ舶来した化学合成絵具の藍を有効に用いる試みから発生したと思われ、天保改革の奢侈禁止令(天保一三)の影響とする通説もあるが、文政一二年(一八二九)ごろからの作例があり、いかにも江戸末期の退廃的風潮を反映している。

広重以後のおもな絵師には、歌川派の流れをくむ豊原国周(一九〇〇没)・落合芳幾(一八三三—一九〇四)・月岡芳年(一八三九—九二)・水野年方(一八六六—一九〇八)、そして明治一〇年ごろから活躍した*小林清親らがあり、明治の文明開花にはいっても浮世絵師の活動はつづけられた。しかし、浮世絵は徳川封建社会の生んだ絵画芸術であり、その封建制度の崩壊はそのまま浮世絵の終末であった。明治以降浮世絵の分野で活躍した人々は、技法上江戸時代と同じ木板画技法を活用はしたが、それは新時代に即した新様式の絵画表現だった。

ここでは江戸の浮世絵の動静について述べたが、京都や大坂を中心とする肉筆画や板本を主とした関西浮世絵や、幕末近くのいわゆる浪花錦絵の板画活動などがあり、その他に板画では富山地方や長崎で制作された板画類などがある。今日、関西浮世絵をのぞいて、他は「民俗板画」の名称で、浮世絵とは区別して考えられている。

浮世絵板画の技法 浮世絵は、肉筆画、一枚絵ともいわれる木板画、そして板本など、種々の表現方式が用いられているが、こうしたなかで、なんといっても板画が、他の絵画ではおこなわれない浮世絵の特色ある表現方式だといえる。

この浮世絵板画は、板元の企画や注文によって、絵師は下絵を描き、満足すると、これに天具帖紙か薄美濃紙をのせて、墨筆でアウトラインを描きとる。これを墨線また板下絵という。

板元はこの板下絵を当時の検閲官(地本問屋行事、または絵名主)に見せて、板下絵に出版許可の検印を押してもらう。そしてそれぞれの絵師の作風に慣れている彫師に板下絵を渡す。

彫師は、あらかじめ用意してある山桜の大木からつくった柾目の板木に、糊を濃いめに練るようにしてつけ、板下絵の画面を板の面に向けて、ゆがまないように貼り込む。しばらくかわかしたのち、なまかわきのころを見計らって、貼り込んだ板下絵の裏から、指さきですこしずつめくると、こよりのようにめくれ、墨線がよく見えるようになる。そしてまず小刀で線の両側を切り回し、墨線を凸版状に残るようにし、しだいに全面に切り回していく。次に丸のみと木槌で線のすぐ近くの不要な部分をさらい、次に角のみと木槌で広い不要の部分をさらいとる。これを「そうあい」と呼んでいる。次に、残すべき線のすぐそばに残された不要部分を、間透という小さな平のみでさらうと、小刀の切れあじを示す線が土手状になって残り、墨板が彫り上がる。彫師は満足するまで検討して仕上げる。これを墨板、または重板という。さらに墨板の右手前すみにL型、その左横、画面の一〇分の七ぐらいのところに一文字型を彫りこむ。これがのちの色摺のさい必要な見当となるのである。

彫り上がった墨板は摺師に渡る。摺師はまず刷毛で墨を塗り、薄い上質の和紙を置いて、裏から「ばれん」でこすって、めくると一枚の墨摺絵ができる。これを校合摺といい、見当が摺り込まれている。摺師はこれを十数枚つくり、絵師に渡してひとまず摺師の仕事は終わる。絵師は校合摺によって必要の色数だけ、一枚一色ずつの色さしということをおこなう。そのさい必要部分だけ朱で塗りつぶすのがふつうである。これは板木に貼り込んで見えやすいことと、のちに水洗いで容易に洗い流せるためといわれる。

色さしを終わった校合摺は、ふたたび彫師によって貼り込みと彫刻がおこなわれて、錦絵に必要な板木の準備は完了する。こうして準備が完了すると、板元・絵師の立会いのもとに試験摺がはじめられる。前のめりの摺台の上に、やわらといって水にひたした布が四すみに置かれ、その上に墨板を置いて、板木が動かないようにすえ、刷毛で少々糊を加えた墨を塗り、あらかじめ湿りを与えてある用紙をとって、見当にあてて、紙を板面におろし、裏からばれんで十分にこすって静かに左の台上にめくると、墨摺絵ができる。摺師は二〇～三〇枚摺ったところで、今度は色板に替えて、絵具と少量の糊を混ぜて十分に塗り、見当に合わせて紙をのせ、ばれんで摺りこむと色がはいる。そして同じ方法で色数を加えていくのであるが、絵師はその間、色の調子・濃淡、ぼかしのぐあいなどを監修するのである。そして板元も色の配合などに意見を述べ、全員が満足すれば、いよいよ絵師の手をはなれて、摺師によって本摺がはじめられるのである。

一九世紀末の記録であるが、錦絵はふつう一回に二〇〇枚摺られ、これをいっぱいといった。またこの絵師の立会いで摺られた最初の摺を初摺という。第二回めからの錦絵を後摺と区別している。後摺では絵師の立会いもなく、初摺を参考として摺り進むので、摺師の良識によらなければならないし、また板元が紙の質をおとしたり、絵具の質をおとしたりすることもあったので、初摺と異なる絵画効果を示す作品も多かった。そのため浮世絵板画では、この初摺、後摺の問題は、とくに重要視されるのである。

こうした浮世絵板画で、またやはり一九世紀末からの現象であるが、彫刻師で頭彫・胴彫という分業制度がおこなわれるようになった。頭彫というのは、顔や手足といった主要部分を彫りの頭領や技術のじょうずな者が受け持ち、その他の部分をその下の者にまかせて彫刻させた。これを胴彫といったのである。こうした彫りの過程は、なかには成功した作例もあるが、大半は図の生命である線描の不調和をきたし、すぐれた作品とはならなかった。歌川国貞の役者絵では、その出版を急ぐところから一枚の板木を六つに割り、それぞれ彫りの終了後、合わせて一枚の板木として摺ったという話が伝えられている。

浮世絵板画は、このようにしてつくられたが、その浮世絵板画ばかりでなく、肉筆画も板本の挿絵も、江戸時代庶民の心を、また風俗習慣を余すことなく描き尽くした、世界に類のない絵画であった。〈菊地貞夫〉

□藤懸静也著『浮世絵』(一九二四・雄山閣)▽田中喜作著『浮世絵概論』(一九二九・岩波書店)▽高橋誠一郎著『江戸の浮世絵師』(一九六六・平凡社)▽菊地貞夫著『原色日本の美術17 浮世絵』(一九六八・小学館)▽山根有三他著『同上24 風俗画と浮世絵師』(一九七一・小学館)

ウシャブチ ushabti 古代エジプトで、死者とともに墓室に副葬した小型の人形。その役目は死者が冥界でオシリス神に命じられる労働にかわって従事することである。木・石あるいは陶器でつくられ、まれに青銅製のものもある。多くはミイラの形をし、しばしば下半身に『死者の書』第六章からの語句を記す。古くはシャワブチshawabti とよばれたが、のちに古代エジプト語で「答える者」を意味するウシャブチ(あるいはウシェブチ)の名が一般的になった。その使用は中王国時代にはじまり、新王国時代にとくに広くおこなわれた。初期にはただ一体を墓に納めたが、のちその数もまし、一つのミイラに七〇〇のウシャブチが副葬された例も知られている。〈友部 直〉

歌川国貞 うたがわくにさだ ⇨歌川豊国

歌川国芳 うたがわくによし (一七九七—一八六一) 江戸時代末期の浮世絵師。本姓井草氏。幼名芳三郎、のちに孫三郎。一勇斎、朝桜楼の号を用いた。江戸日本橋本銀町の紺屋業柳屋吉右衛門の息子として生まれ、幼時から絵を好み、文化八年(一八一一)ごろ初代歌川豊国に入門して国芳と号した。同一一年ごろから役者絵・小説本挿絵などを発表したが当時は先輩、同門などに名手多く、とくに注目もされず長い雌伏期を送った。この間兄弟子国直の感化を受け、一方*葛飾北斎の風を慕って研鑽に努めている。文政初年『平知盛亡霊図』『大山石尊良弁滝図』に一時評判を得、武者絵と風俗画的風景画に資質のめばえを見せたが、なお不遇は続いた。たまたま文政末年に発表した『通俗水滸伝豪傑百八人之壱個』のシリーズ錦絵が大好評を得て一躍武者絵のジャンルに進出した。以後は人気の高まりとともに画業も研修し、一方狂歌師梅屋鶴寿の後援もあって、豊富なアイディアによる斬新な制作活動を展開した。天保初年の『東都名所』および一連の類想をもち、*亜欧堂田善の影響が感じられる洋風陰影法を駆使した風景画シリーズ、日本的な準風景画『高祖御一代略図』『東海道五十三次〇宿名所』、その他発剌とした魚類画、猫の絵などに彼の面目を見る。また天保末年の水野忠邦の改革に取材し『源頼光館土蜘妖怪作図』を描いて風刺もおこなった。弘化・嘉永期には得意な武者絵の三枚続き大型画面に巨大な物体を貫通させて各部分との有機的関連をはかる新構想を打ち出し、『宮本武蔵と巨鯨』のような意表をつく奇想を発揮した作品を発表している。一方諧謔味のあふれる『荷宝蔵壁のむだ書』その他の戯画もあり、多面的な活躍で人気は上昇した。安政期には肉筆の大作、浅草観世音の『一つ家老婆』の額があり、その後中風をわずらい活動はやや減じた。万延元年(一八六〇)の横浜開港には『横浜本町之図』のような横浜絵の先駆もつけ、進歩的な面を見せたが、文久元年三月五日六五歳で没した。

その画系は月岡芳年—水野年方—鏑木清方—伊東深水と現在に及んでいる。〈鈴木重三〉
□井上和雄著『国芳版画傑作集』(一九三〇・芸艸堂) ▽岡畏三郎・鈴木重三編『後期浮世絵』(一九六五・講談社)

歌川豊国

うたがわとよくに　江戸中期後半から末期へかけての浮世絵界の最大主要流派、歌川派のなかで統領的意義をもつ重要名跡で、初代から四代まであるが、初代もっとも顕われ、三代がこれに次ぐ。

初世豊国(一七六九—一八二五)は人形師倉橋五郎兵衛の子で幼名熊吉、のち熊右衛門。幼時から絵を好み、歌川豊春の門に入り豊国と号した。同門の豊広と並ぶ高弟で、天明六年(一七八六)の黄表紙『無束話親玉』の挿絵を処女作に、しばらく挿絵制作に従事するが、しだいに美人画へも筆を染め、また役者絵にも自己の資質を見出してこの方面に発展した。とくに寛政六年(一七九四)から発表した『役者舞台之姿絵』のシリーズは好評を博して彼の地歩を固めさせ、その作画傾向の大部分を方向づけた。この寛政を中心とする前後の時期の彼の作画活動は、美人画では当時の巨匠*鳥居清長、*喜多川歌麿の作風模倣ないし影響の跡が目立ち、役者絵では勝川春英や*東洲斎写楽を意識している点がうかがわれる。しかもこの先人たちほど個性を強烈に打ち出さず、大衆の好みに合う雰囲気描写を巧みに混じて人気をえたものとみられる。とりわけ寛政末から刊行が目立つ歌舞伎関係の絵本類の執筆が多く、錦絵と併せて歌舞伎とその役者似顔絵を全国的に普及させた功績は大きく、彼の著名度を高めた。そしてこのころから一陽斎という斎号も称している。享和(一八〇一—〇四)から文化(一八〇四—一七)以後にかけての彼の作風には時世の趣味好尚も作用して激しい変化が起こり、表現に強調と卑俗味が添い、典型化が顕著となって格調が薄れるが、当時の大衆の喜んだ歌舞伎の雰囲気はよく把握されてむしろ明確に表現され、その観点からは十分評価に耐えうる作品がある。門弟多数を育成し、歌川派の勢力を盛り上げた政治的手腕にすぐれた絵師でもあった。文政八年正月七日没。享年五七歳。

二世豊国(一八〇二—?)は初世の門下一竜斎豊重で、師家に婿養子となり、初世没後二世を襲名した。一陽斎・後素亭などと称し、美人画・役者絵などの錦絵を制作したが、さして顕われず、むしろ数少ない風景画『名勝八景』が今日高く評価される。没年は不明だが、天保六年(一八三五)以降作品が見えないから、このころ廃筆したと見られる。

三世豊国(一七八六—一八六四)は初名の歌川国貞のほうで著名。俗称は角田庄蔵(のち肖造)。初世豊国に入門して若年時から顕われた。初筆は文化四年(一八〇七)、初期の斎号は一雄斎、次いで五渡亭を号してこれを多く用い、文政末年には英一珪門に入って英一蝶とも号した。そのころから別号に香蝶楼を称し、天保年間(一八三〇—四四)にはこの号を多く用いた。このほか月波楼・北梅戸・桃樹園・富眺庵・雛獅などの数号がある。国貞号の初期、とくに五渡亭号の時代は、仇っぽい張りのあるいきな美人画と、誇張は強いが生新な若さと個性のみなぎる役者似顔絵とで大衆に好評を博し、師の没後はこの分野で名実ともに第一人者となった。役者絵は楽屋図の細描にまで及び、この世界の故実風俗描写の一分野を開いている。文政期(一八一八—三〇)は直線的な輪郭線の多い、猫背風の美人画様式に特色を見せ、姿態美のほかに生活環境の美を描き込んでいる。天保期からはやや甘美な趣が加わり、この期に戯作者柳亭種彦の合巻『偐紫田舎源氏』に執筆した挿絵は大好評を博し、後世いわゆる源氏絵を流行させる基を開いた。また数は少ないが特色ある風景画もこのころ作っている。弘化元年(一八四四)師号の豊国をついだが、この際すでに存していた二世豊国を無視してみずから二代目を号した。今日では彼を三世として数える。師の一陽斎の号もこのころから名乗った。以後嘉永・安政から幕末にかけては声望が高まって多作がいちじるしく、作品は商品化した華美な装飾性と典型化が目立つ。晩年作では役者大首絵のシリーズが代表的。元治元年一二月一五日七九歳で没した。歌川派を大衆化普及化した功労者といえる。四世豊国(一八二三—八〇)は三世の弟子の国政で、嘉永年間(一八四八—五四)に二世国貞をつぎ、明治初期に三世(実は四世)豊国をついだ。師風を承けた画風であったが、とくに傑出した資性は示していない。〈鈴木重三〉
□坪内逍遥著『芝居絵と豊国及其門下』(一九二〇・春陽堂) ▽藤懸静也著『豊国浮世絵集』(一九二六・雄山閣) ▽林美一著『豊国』(一九六四・有光書房) ▽林美一著『国貞』(一九六三・有光書房)

歌川派

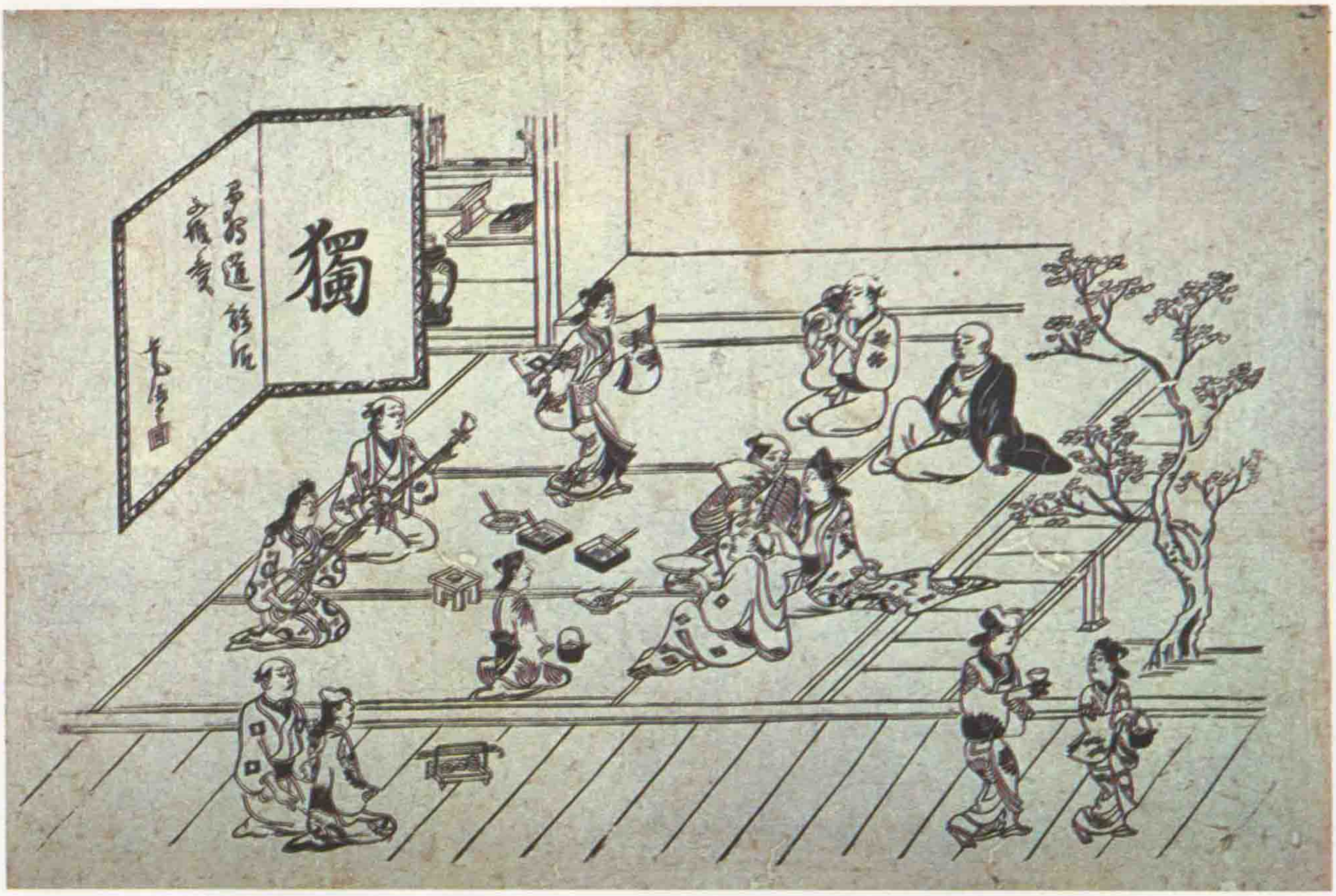
うたがわは　浮世絵の一流派で、江戸中期から幕末・明治前半期にかけて大衆にもっとも親しまれ、勢力のあった画派。流祖は明和末年(一七七〇ごろ)に現われた歌川豊春(一七三五—一八一四)で、この絵師は洋風遠近法を駆使した浮絵の名手として知られたが、むしろこの門下の高足、豊広と豊国により画派としての基盤が固められた。歌川豊広(一八二八年、五六歳死没説、同年六六歳説、一八二九年、五七歳死没説などあり未定)は地味ながら堅実な技量と詩趣をもつ画調で美人画に秀作を発表した。これに対し*歌川豊国は同時代の先輩画家鳥居清長・喜多川歌麿の美人画、勝川春英・東洲斎写楽の役者絵などの画風を吸収参酌して柔軟性ある筆致で独自の大衆味ある作風を

〈上右〉歌川豊国(初世)「中山富三郎」(1797ごろ) 大判錦絵　彼は大首の役者絵にすぐれた作品をのこしているが，その代表的なものの一つ
〈上左〉歌川豊国(三世)「当世三十弐相　世事がよさそう」　大判錦絵　観音の三二相にことよせて各種女性の特徴をとらえたシリーズの一点。目が釣り上り，顎が先細になった狐面の美人タイプは，この国貞によって完成された

〈上〉歌川広重「東海道五十三次　庄野」大判錦絵　55枚の揃物で，江戸と京都を結ぶ街道の名勝，風俗を巧みに描くが，なかでもその代表作

〈右〉歌川国芳「東都名所　かすみが関」横大判錦絵　洋風の写生の精神が根を下ろした感じのする国芳の風景画には，時には写実を超えたところと微妙に交り合い，独自な画面をつくり出している

鈴木春信「風流四季歌仙　二月水辺梅」 中判錦絵　東京　高橋家
発想のもとを古典和歌においた「風流四季歌仙」のシリーズは季節感が豊かな美人風俗画の傑作として有名だが、この「二月水辺梅」も、平経章の「末むすぶ人の手さへや匂ふらん　梅の下行水のながれハ」の古歌によるものである。



菱川師宣「吉原の躰」 横大判墨摺絵全12枚のうち 東京国立博物館 浮世絵版画創始期には、まだ一枚絵として鑑賞されずに揃物の形式をとっていた。素朴な彫りによる墨線と和紙の地色が調和して、画趣が深い。

菱川師宣「若衆と娘」(寛文7年) 横大判墨摺筆彩 師宣の秘戯図12枚揃のうちの最初の図。この絵と最後の屋外男女風俗図が普通の一枚絵で、中間の10枚が秘戯図になっている。師宣円熟の絶頂期に作られた作品。

東洲斎写楽「三世佐野川市松の祇園町の白人おなよ」 大判錦絵　東京　平木家　寛政6年都座で上演された「花菖蒲文禄曽我」で、祇園町の白人おなよを演じた女形佐野川市松がモデル、白人とは京都の祇園町や大坂の島内新地などにいた私娼のこと。

初代歌川豊国「役者舞台之姿絵　高らいや」 大判錦絵　重美　寛政7年、初代尾上菊五郎の十三回忌追善興行として河原崎座で上演された「仮名手本忠臣蔵」五段目で、千崎弥五郎に扮した二代目市川高麗蔵（高麗屋）を描いたもので初代豊国の出世作。

勝川春章「中山小十郎の長田の太郎と沢村宗十郎の小松重盛」 大判錦絵　東京　酒井家　天明5年の中村座顔見世狂言「雪持竹振袖源氏」の舞台に取材したもので、明夜の背景に灯籠一基を配し、油坊主に扮した中山小十郎と重盛に扮した沢村宗十郎の緊迫したからみ合いの場面を描いている。

鳥居清長「美南見十二候　七月夜の送り」（天明４年ごろ）　大判錦絵　ホノルル美術館　美南見の通称で親しまれた品川の遊廓の、箱屋を伴って帰る芸者や、遊客を送り出す遊女たちの姿態を描き出した清長の代表作の一つ。春信の描くおだやかな美人画には見られない屈託のない楽天的な明るさが感じられる。

喜多川歌麿「歌撰恋之部　物思恋」（寛政４－５年ごろ）　大判錦絵　重美　東京　平木家　このシリーズはほかに「深く忍恋」などの４図が知られる。空な目をして頬杖をつく女性の美しい姿態は、歌麿が心に描きつづけた理想的女性美の表現にほかならない。

細田栄之「青楼芸者撰　いつとみ」（寛政６－７年ごろ）　大判錦絵　重文　吉原の廓芸者を主題とした三枚続のシリーズのうちの一枚。不均衡とも思える細長いスタイルは、栄之の理想とした清楚で上品な女性美の表出である。

葛飾北斎「冨嶽三十六景　山下白雨」 大判錦絵　東京　龍子記念館　北斎の風景版画の到着点として有名な46枚揃の「冨嶽三十六景」のなかで、「凱風快晴」「神奈川沖浪裏」とともにもっとも傑出した作品といわれる。

歌川広重「木曽海道六拾九次　宮ノ越」 大判錦絵　東京　青木家　英泉を引継ぎ、5、6年の歳月をかけて完成させた46枚シリーズの一枚。背景となっている樹木の扱いに新鮮な感覚が感じられる。

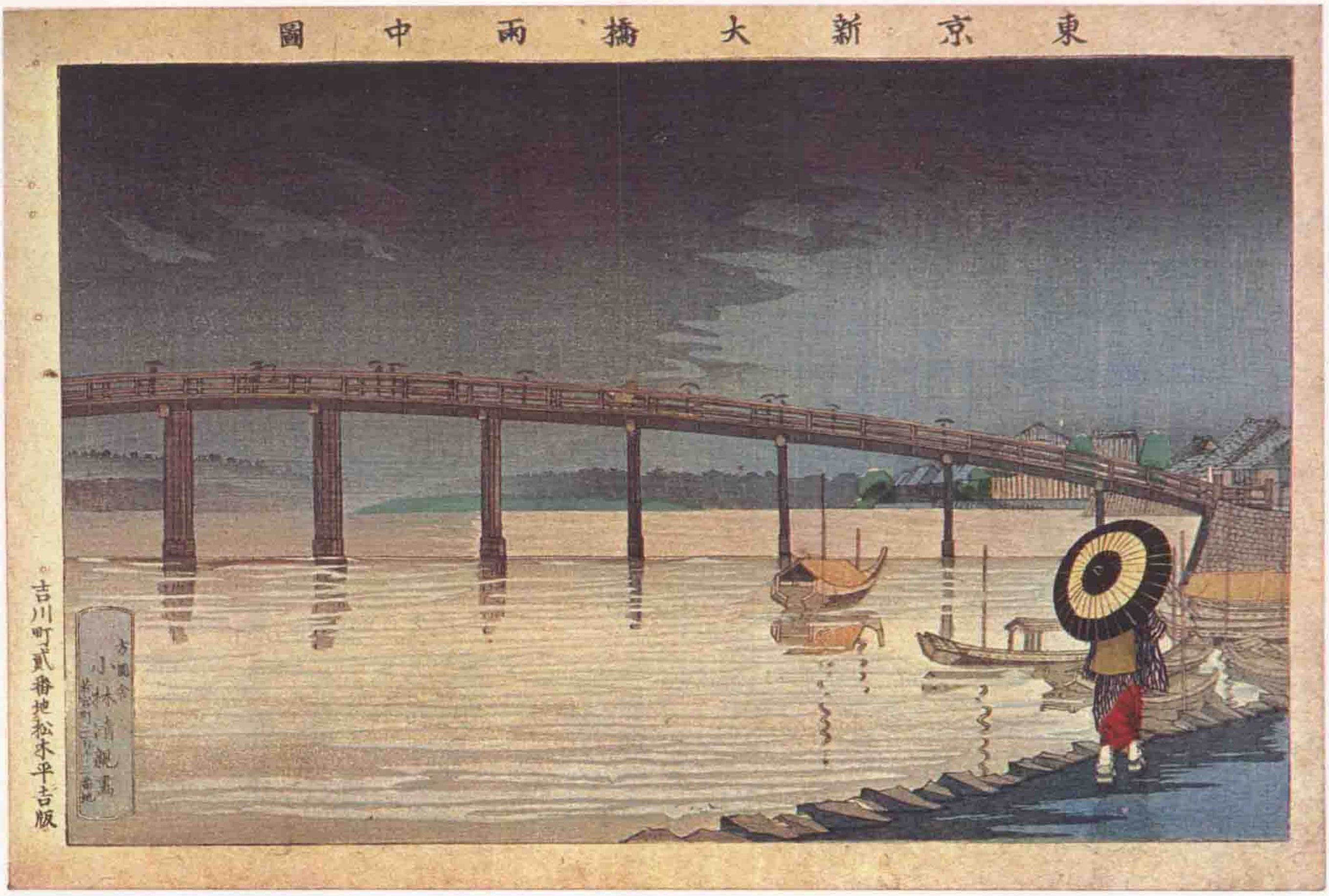
喜多川歌麿「画本虫撰」（天明８年刊）　木版彩色摺　蔦屋重三郎板
天明・寛政年間を中心に豪華な彩色摺の絵入狂歌本が流行し、歌麿や北斎をはじめ一流の浮世絵師がこれに作画している。これは日本の絵入本・挿画本の代表作ともいえるもので、赤蜻蛉と蝗を描いた部分。

歌川広重「椿と小禽図」　中短冊判錦絵　東京国立博物館　幕末の浮世絵界は、美人画や役者絵以外の方面にも主題を広げていく。花鳥画もそのひとつで、広重や北斎が秀作をのこしている。

葛飾北斎「生花図」　中判摺物　東京国立博物館　浮世絵師は、一般向の商品である錦絵のほか、狂歌師などが年頭の配り物として用いた摺物のように、私的な注文制作にも応じている。それらは彫や摺に技術の粋を尽した精巧なものが多いが、本図はその代表的なものである。

葛飾北斎「夜鷹図」 紙本着色　101.1×26.6cm
大阪　細見家　宗理と称していた30台後半の作品。柳の下にたたずんで客を引く売春婦の姿を、軽妙洒脱な筆致でとらえている。

宮川長春「見返り美人図」 紙本着色　90.5×35.0cm　奈良　大和文華館　ふっくらとした顔立ちの女人は、長春の生み出した気品あふれる美人像の典型。極力押えた着衣の模様と色彩に作者の繊細な洗練された感覚がうかがえる。

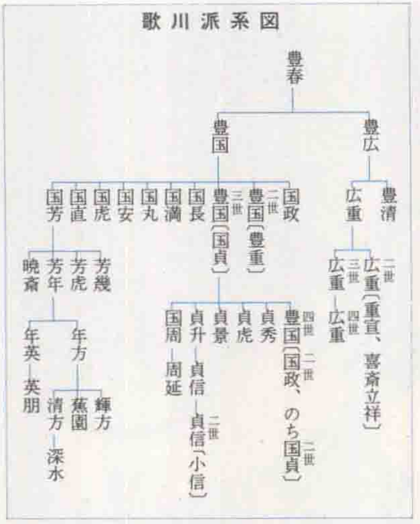


小林清親「東京新大橋雨中図」 横大判錦絵　東京国立博物館　明治初年、清親は木版画によって舶来の石版画や銅版画の味をねらい、光線と影をとり入れた新しいスタイルの洋風版画を発表した。近代的手法のうちにも明治情緒の伝わる作品である。

橋口五葉「化粧の女」 大々判錦絵　東京国立博物館　大正年間、五葉は当時いまだ確かに保存されていた優秀な木版技術を活用して、浮世絵風の美人風俗版画を実作するにいたったが、本図はその代表作で、近代的な新感覚があふれている。

うち出して、天明から寛政期へかけて人気を獲得、むしろ彼によって画派勢力は顕著に伸長した。彼の時好に順応した作画態度は門流を拡張し、寛政末年から文化・文政期(一八〇〇―三〇ごろ)へ渡る間に浮世絵界の主流の位置を占めるに至っている。寛政期の門人としては役者似顔大首絵にすぐれた国政が知られ、文化以降では師の文化期の作風を継承しつつユニークな持味を発揮した美人画と役者絵の熟達者国貞の画風が一世を風靡し、彼と同門の国直、国丸、国安らもそれぞれの特色を見せて活躍した。初世豊国没後の文政期にはその養子豊重改め二世豊国も参加するが、国貞の勢力ははなはだ大きく、天保年間その画風を盛行させ、弘化期には上述二世豊国を無視してみずから二世豊国(実は三世)を襲名してさらに幕末期へ勢力を伸長させている。この国貞に対し、やや登場の遅れた同門の国芳は文政末から武者絵の新生面を開いて一躍有名となり、洋風を加味した斬新な風景画にその特性を発揮し、戯画をもよくして歌川派一方の旗頭となった。この一方、先述した豊広の直門に出た広重は、歌川派とは対蹠的な位置にある葛飾北斎が開拓した風景画の分野に自己の資質を自覚し、日本的な抒情味と庶民の哀歓を注入した独自の風景画を大成して、前掲国貞・国芳と並んで末期歌川派をささえる地歩を占めた。この三名手没後の幕末・明治期の歌川派は、国貞(三世豊国)系の橋本貞秀、豊原国周(一八三五?―一九〇〇)、国芳系の落合芳幾(一八三三―一九〇四)、月岡(大蘇)芳年(一八三九―九二)らが活躍を見せるが、典型化と報道性の増進と多量生産化とは次第に画品を衰退させた。明治以降は国芳系の芳年から水野年方(一八六六―一九〇八)・*鏑木清方・伊東深水(一八九八―一九七二)と画統を伝えている。なお国貞・国芳の門流としては関西上方絵にも及んでいることは付言したい。総じて歌川派全般を通じる写実性と典型化と、そして多分の装飾工芸的な様式とは、いわゆる芸術性よりも別次元の文化史的な特色の面で評価される注目すべき性格を創り上げている。〈鈴木重三〉

飯島虚心著・玉林晴朗校『浮世絵師歌川列伝』(一九四一・畝傍書房)

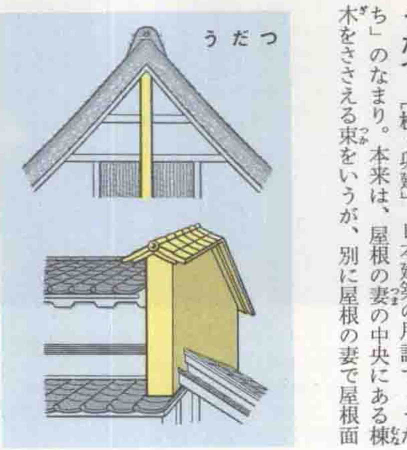


歌川広重 うたがわひろしげ (一七九七―一八五八) 江戸時代末期の浮世絵師。幕府の定火消同心安藤源右衛門の一子として江戸八代洲河岸の役宅で生まれた。幼名は徳太郎、のちに重右衛門、徳兵衛と改名している。幼時一〇歳の時、琉球人来貢使の江戸参府行列を描いたと伝えられるエピソードがあるが真否は判然としない。文化六年(一八〇九)一三歳の時両親を相次いで失い、家督を相続した。ついで間もなく同八年ごろ歌川豊国に学ぼうとしたが、門人多数のため断られ、歌川豊広に入門して広重の画号を得た。なお時期は不明だが彼は同じ定火消の上司岡島林斎から狩野派を、また何らかの方法で四条派を修得した。文政元年(一八一八)刊の狂歌本『狂歌紫の巻』の挿絵が今日明確に知られる彼の作品の最初で、この辺から彼は画壇へ足を踏み入れている。斎号は一遊斎を用い、役者絵、美人画、武者絵など諸種の対象を先人にならったスタイルで描き、画風模索の状が見られる。ただし美人画には『外と内姿八景』のような生新な若さと色気を含む佳作もあった。文政六年、彼は何らかの事情(おそらくは家督相続問題)で家職の火消同心を退隠したが、安藤鉄蔵名で後見役をつとめたらしい。しかし画業の方に力を注ぎ、天保二年(一八三一)ごろ新味にあふれた風景画錦絵『東都名所』のシリーズを発表し、芸術上の転機をうち出した。斎号も一幽斎と改めている。ついで翌三年の初め、彼は一立斎を号し、家職からも実質的に離れて画業に専心していった。そしてこの年の後半期、幕府の八朔の御馬進献の行列に加わって東海道を上洛し、その旅行体験と天性の詩心とが融合して発表した作品が、彼の代表作『東海道五拾三次』のシリーズであった。従来の風俗中心の東海道絵とは異なる庶民の旅情を浸透させたこの画集は彼の出世作となり、風景画家としての方向づけともなった。以後彼は諸種の風景画のシリーズを続出させる。『近江八景』『京都名所』『金沢八景』『諸国六国河』など著名であるが、彼の生活した江戸の地を描いた『東都名所』のシリーズに彼らしい特色を見せる。この天保初期には彼はまた花鳥画にもすぐれた資質を見せている。こうして練成した彼の腕は天保後期に円熟した境地の風景画を描出した。『江戸近郊八景』はその随一たる格調の高さを示し、『木曾海道六拾九次』中の佳品は技法上の熟達を物語る。四季の情趣、気象変化のかもす詩情など、広重は作中の自然に同化して表出し、観る者を日本的抒情の世界に誘引している。『東都八景』『東都司馬八景』『表裏駅路八景』などにもそれがうかがえる。この期を過ぎると彼の作品には乱作から来る通俗性がしだいに加わってくる。東海道ものの数種(行書東海道、隷書東海道など)、また美人を強調し、風景を小さくバックに置いた作例などにこの傾向が見られる。しかし晩年の安政期にはまた風景画への意欲を取り戻したらしく、構図と顔料および摺刷に意を用いた『名所江戸百景』一一八枚のシリーズ、鳴門、木曾山中、金沢八景を描いた純風景画に近い作品などにその意気込みがうかがえるが、晩年の典型化と顔料の質的俗化で画品を劣らせたものを多く作成させている。安政五年九月六日に没したが、死因は当時流行したコレラによるとも、また他の病因によるとも説があって判然としない。辞世「東路に筆を残して旅の空　西の御国の名どころを見む」が風景画人らしい彼の面目をよく伝えている。

なお広重には二代・三代がある。いずれも初代の門人で、二代広重(一八二六―六九)は初名重宣、師の女婿となってその没後二代をついだが、不縁となって安藤家を去り、のち喜斎立祥と改めた。三代(一八四二―九四)は初名重寅、のち重政と改め、二代が去ったあと三代をついだが、いずれも師には及ばなかった。四、五代もあるが、名義のみで画業はほとんどない。〈鈴木重三〉

内田実著『広重』(一九三〇・岩波書店)　▽鈴木重三著『広重』(一九七〇・日本経済新聞社)

うだつ [梲・卯建] 日本建築の用語で「うだち」のなまり。本来は、屋根の妻の中央にある棟木をささえる束をいうが、別に屋根の妻で屋根面より上に突き出た壁のことも、この名で呼ぶ。この形式は中世末期から近世初期の京都の町屋に多く見られるが、現在も民家に残り、ときには略式に軒先にだけ袖壁をつけたものもうだつと呼ぶ。うだつの建築的機能は、隣家の屋根との見切りや防火にあるが、家格・身分の象徴ともなり、そこから「うだつが上がらぬ」(出世ができない)という言葉が生じたと考えられる。〈大河直躬〉

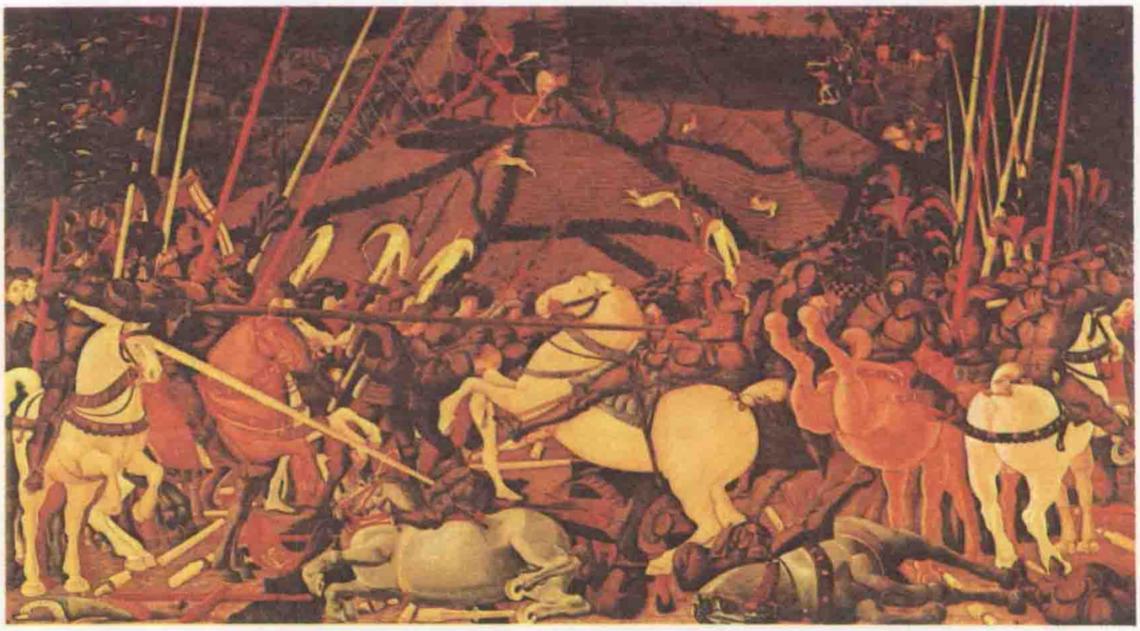


団扇 うちわ ⇨扇

ウッチェロ Paolo Uccello (一三九七―一四七五) イタリアの初期ルネサンスの画家。本名パオロ・ディ・ドーノ Paolo di Dono。ウッチェロは通称で小鳥の意味。フィレンツェの近郊に生まれ、はじめ彫刻家*ギベルティの助手をつとめたが、一四一五年に医薬組合に画家として登録されている。その後一〇年ほど消息が絶えるが、当時流行の国際的ゴシック様式に親しんでいたものと思われる。二五年にベネチアに行き、サン・マルコ大聖堂のモザイクの仕事をして、三〇年ごろにフィレンツェに帰ってきた。その間にフィレンツェの画界は*マサッチョの影響下に一変しており、ウッチェロもその空気に触れて、三六年にはフィレンツェ大聖堂に『ジョン・フォクウッド将軍騎馬像』の大壁画を描き、彼としてはめずらしく造形的な写実力をみせたが、『聖ゲオルギウスと竜』(パリのジャクマール・アンドレ蔵とロンドンのナショナル・ギャラリー蔵)における空想的な構想や、女王の姿の引き伸ばされた曲線的な扱いには、国際的ゴシック様式への執着をみせている。寝食を忘れて透視図法の幾何学的研究に熱中した逸話を残しているが、サンタ・マリア・ノベラ聖堂の僧院回廊の壁画『ノアの洪水』は、透視図法の誇示で画面が埋めつくされている。かつてパラッツォ・メディチの一室を飾っていた『サン・ロマーノの戦い』の三連作(現在はロンドン、フィレンツェ、パリに分散)においても、画面の統一や姿態の造形的な効果を無視して、透視図法の部分的な追求に熱中し、また、物の固有色を無視して、緑色や桃色の馬などを描いて、幻想的な喜びに浸っているかのようである。晩年の『聖餅の冒瀆』(一四六八・ウルビーノ美術館)は、幾何学的な透視図法の遊戯とも思われるほどで、かえって空間の実感は失われている。かつて国際的ゴシック様式のゆえに初期の作とされていた『夜の狩猟』(アシュモレアン美術館)は、ウルビーノの絵との様式上の類似から、最近では晩年の作とされるが、これによっても彼が最後までゴシックの魅力にとりつかれていたことが知られる。彼は実体的な造形

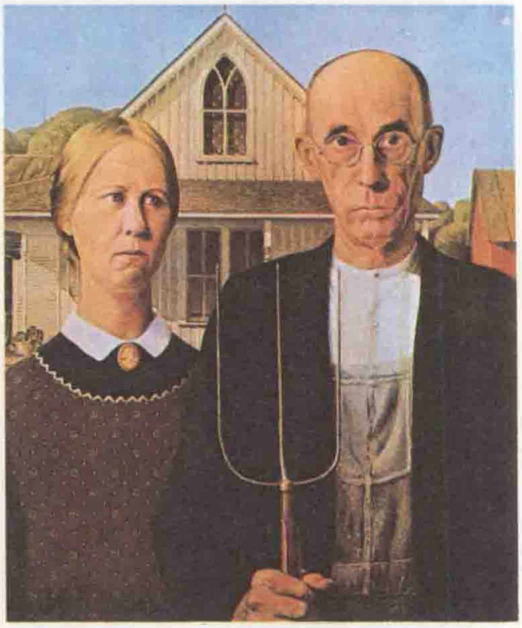
的効果によるよりも、線や輪郭によって夢幻の世界を表現し、現代の*シュルレアリスムに共通する不思議な魅力を発揮した。〈摩寿意善郎〉

ウッド Grant Devolson Wood (一八九一—一九四二) アメリカの画家。二月一三日アイオワ州アネモサ近郊に生まれる。地方流派の一人として二〇世紀前半に活躍した。ミネアポリスとシカゴなどで学ぶ。数回のヨーロッパ旅行で近代絵画の諸様式を持ち帰り、試みたが成功しなかった。ミュンヘン滞在中に見た一五世紀のドイツ素朴派の作品にヒントを得て、『アメリカン・ゴシック』(一九三〇)や『植物を持つ女』(一九二九)などにみられる中西部農民や労働者を主題とした独特の画風を確立し、注目を浴びた。彼はアメリカの伝統的な素朴なリアリズムの手法を利用し、平凡な主題を、郷愁と諧謔味をまじえながら、モニュメンタルな構図に収め、主題の背後に存在する地方の社会的な問題を示唆する作品を描いた。二月一二日アイオワ市で没。〈田中文雄〉



ウッチェロ 「サン・ロマーノの戦い」(1456—57ごろ) テンペラ板絵 182×323cm ウフィーツィ美術館 凄惨な戦闘場面に華麗な色彩を駆使して夢幻的な効果を出している。同じ題名の三連作の一点

ウードン 「ウードン夫人像」(1687) 石膏 高さ62cm ルーブル美術館 45歳でこのアミアン生まれの女性と結婚したウードンは二人の間に三人の娘をもうけ，彼女たちをモデルに素朴で親密感あふれる作品を制作した



ウッド 「アメリカン・ゴシック」(1930) 油彩板絵 76.0×63.3cm シカゴ美術館 シンメトリックな静止した構図を写実的な細部描写によって微妙に崩し、ヨーロッパ絵画の影響から脱したアメリカ的な絵画として注目を浴びた

ウードン Jean Antoine Houdon (一七四一—一八二八) フランス一八世紀のもっとも有名な彫刻家。ベルサイユに生まれ、パリに没した。父親はロイヤル・アカデミー付属美術学校の門番であったため、彼自身好んで「アカデミーの階段の上で生まれた」と称した。九歳から彫刻を始め、ピガール(一七一四—八五)に師事。二〇歳でローマ賞をとりローマに留学、解剖と古代彫刻の研究に没頭した。その結果、有名な『皮をむいた人体』により、解剖学が美術学校にとりいれられるもとを作った。本質的に肖像作家であったウードンは、形の真実をモデルへの迫真に求め、入神の技術は胸像の頭と屍体の頭蓋骨の差が一ミリにまで迫った。有名な『ディアーヌ』のほかに多くの貴族や文人(ボルテール、ルソーら)の肖像がある。〈北原一也〉

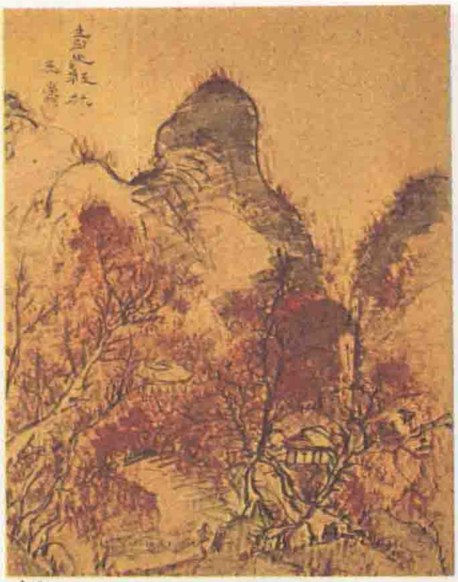
埋忠明寿 うめただみょうじゅ (一五五八—一六三一) 桃山から江戸初期の京埋忠派の金工。三条宗近二五世の孫と伝え、作刀のほうでは新刀(慶長以来の刀剣の呼称)の祖と称される。通称彦次郎、はじめ重吉または宗吉というが、のちに入道して鶴峯明寿と号したという。現存する太刀は一口にすぎず、他は短刀が多く、脇差および剣が一口ずつある。むしろ明寿の名は鐔工として広く知られるが、それらは真鍮地に金・銀・赤銅・素銅などの変りがねを象嵌し、桃山風の大胆な構図で葡萄文・枇杷文・九年母文・松竹文などを施している。また、鉄地に透象嵌を施したものもある。〈小笠原信夫〉

梅原龍三郎 うめはらりゅうざぶろう (一八八八—) 大正から昭和の油彩画の巨匠。明治二一年三月九日、京都市の染物問屋に生まれる。京都府立二中を退学して伊藤快彦門に入り洋画を学びはじめ、ついで*浅井忠の聖護院洋画研究所(のち関西美術院)に移る。明治四一年(一九〇八)フランスに遊学してパリのアカデミー・ジュリアンに入学、翌年からルノアールに師事した。大正二年(一九一三)に帰国して白樺社主催で最初の個展を開き、『首飾り』ほか滞欧作を展示。翌年、二科会の創立に参加(良三郎から本名の龍三郎に復帰)。のち二科会を辞し、大正九～一〇年渡仏。春陽会の創立に参加、のち脱会して国画創作協会洋画部を創設した(昭和三年から国画会と改称)。昭和一〇年(一九三五)帝国美術院会員となり、『桜島』『竹窓裸婦』などの豪快な梅原様式をうちたてた。

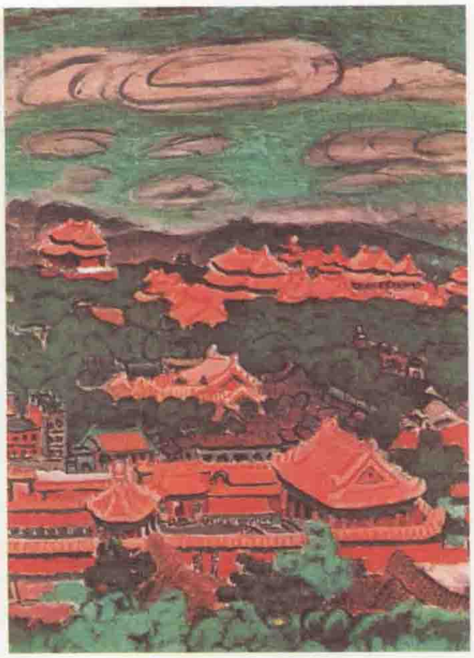
中国に数度旅行したが、昭和一四、一五年の北京訪問は『紫禁城』などを生んだ。一九年、帝室技芸員と東京美術学校教授になり、二七年に芸大を辞任、この年文化勲章を受けたほか、『天地鍾秀』を制作。三二年には朝日文化賞を受賞、日本芸術院会員を辞任した。油彩のほか、第二次世界大戦前から岩絵具をも用い、琳派や南画の伝統を独自に近代化した豪放華麗な作風で知られる。昭和三〇年以降は、たびたび南フランスにおもむいて制作している。〈小倉忠夫〉

📖小川正隆著『現代日本美術全集12 梅原龍三郎』(一九七一・集英社)▽富永惣一著『日本近代絵画全集13 梅原龍三郎』(一九六二・講談社)

浦上玉堂 うらがみぎょくどう (一七四五—一八二〇) 江戸時代後期の南画家。姓は紀、氏は浦上、名は弼、字は君輔、通称を兵右衛門といった。玉堂はその号である。延享二年、岡山池田藩の支藩鴨方藩士の家に生まれ、父の死により、わずか七歳で家督を継いだ。江戸在勤のおりに、琴を幕府の医官多紀藍渓に学び、儒学を玉田黙翁に受けた彼は、やがて書画や作詩、琴などの好事にふけるあまり、藩務をおろそかにするようになった。生来の隠逸的性向、文人的資質は藩内の空気にあわず、「寛



↑2



1→

4

1.**梅原龍三郎**「紫禁城」(1940) 油彩　115.5×90.5cm　岡山　大原美術館　昭和14—15年，中国にしばしばおもむき，豊かな色彩感覚でとらえた北京情景

2.**浦上玉堂**　「青山紅林図」　紙本淡彩　29×22cm　重文　東京　梅沢記念館　全12図よりなる「煙霞帖」の中の一図。このシリーズの中ではめずらしく全面に代赭の彩色がほどこされている。

3.**惲格**　「梨花図」紙本墨画　27×37cm　彼の墨画はこの絵のように淡墨が多い。この画は唐寅を臨すとあり，ほかにも唐寅にならったというものがある

4.**運慶**　「無著像」　木造彩色　像高193cm　国宝　興福寺北円堂　世親像とともに中尊弥勒仏坐像の眷属。寄木造，玉眼嵌入。写実的傾向を一段と深めた鎌倉彫刻の傑作

→3

政異学の禁」による圧迫もあって、寛政六年（一七九四）ついに春琴、秋琴の二子を伴い脱藩の挙に出る。以後、絵を描き詩を賦し、あるいは琴を弾きながら各地を遊歴、寛政年間の末ごろから京都に定住した。絵はほぼ独学のうちに南宗画に親しみ、特異な形態の山容と樹木に韻律的な筆致を走らせる、きわめて個性的な山水画様式を築いた。鋭い自然観照によってとらえた山水に憂愁の心を託す『東雲篩雪図』（国宝）は、大作ながら畢世の名作として名高いが、『煙霞帖』『鼓琴余事帖』などの画帖をはじめ、概して小品に秀作が多い。作画にあたって常に酒を飲み、酔中に筆を振ったという。文政三年九月四日没したが、生前は七絃琴の名手として知られ、画家としての盛名は、むしろ子の浦上春琴（一七七九—一八四六）のほうが高かった。春琴は玉堂の長男で、名を選といい、京都に住んで*頼山陽、篠崎小竹、*田能村竹田らと当時有名な文人たちと親交を結び、京坂にその名を知られた。画風は父の逸格とは異なり、温和なものであった。　〈小林　忠〉

[囗]矢野橋村著『浦上玉堂』（一九二六・中央美術社）▽橋本関雪著『浦上玉堂』（一九二六・アルス社）▽鈴木進編『浦上玉堂画集』（一九五六・日本経済新聞社）▽三宅久之助編『浦上玉堂真蹟集』（一九五六—五七・美術出版社）

漆 うるし

⇨漆工芸

漆絵 うるしえ

漆に絵具をまぜた、色漆で描いた絵のことで、おもに工芸品の装飾に用いられている。日本画は膠に顔料をとかして絵を描くが、漆絵の場合、漆の特殊な性質上、どんな顔料でも自由な色が出せるというわけにはいかず、発色に限度があって、古くから朱・黄・緑・黒・茶褐色に限られていた。漆絵の遺品で、もっとも名高いのは、法隆寺の玉虫厨子（飛鳥時代）および朝鮮楽浪古墳彩篋塚出土の人物画像彩篋（漢時代）である。玉虫厨子については密陀僧（酸化鉛を乾燥剤として用いた油絵の一種）という説がおもに美術史家によってとなえられているが、近年漆芸家松田権六は、これを漆絵であると主張している。漆絵は日本にあっては、江戸時代に盆・食器・膳など日用品に盛んに施され、漆工品のなかで独特の美しさを発揮している。また初期浮世絵の墨摺筆彩色のもののうち、黒色部に膠を入れて漆のような光沢を出したものも漆絵という。　〈永井信一〉

惲格 うんかく

（一六三三—九〇）中国、明・清代の画家。字を寿平とも正叔ともいい、号は南田・雲渓外史・白雲渓漁など。江蘇省武進県の人で、もとは名家の家柄であったが、彼の生まれたころは貧窮していた。明末の崇禎七年に生まれたが、幼時より画才があって青年の時にはすでに画を売って父母を養っていたと伝えられる。詩文も能くして書は唐の褚遂良を法として流麗な書をかいた。画業は王石谷と親友になってからさらに進み、ともに山水画を研究したが、とうてい石谷に及ばないのを自覚して花鳥画に転じ、清一代の花鳥画家として名声を高め、清初の正統派文人画家の中で他の五人（王鑑・王翬・王原祁・王時敏・呉歴）は山水画であるが、彼のみ花鳥画としていわゆる四王呉惲のひとりに加えられている。元来花鳥画には専門画家が多いが、彼は詩・書にすぐれていて、その彩色画にしても余情が深いので文人画として尚ばれたのである。その後の文人に与えた影響は大きく、日本に伝来している彼の花鳥画も他の五大家の山水画より多い。康熙二九年、五六歳で卒したが、葬儀の費用は友人の王石谷が贈ったといわれるほど清廉な人物であった。　〈杉村勇造〉

運慶 うんけい

（?—一二二三）鎌倉初期の*慶派仏師で、日本彫刻史上にもっとも有名な作家。父は定朝以来の系統に属する仏師康慶で、そのころは京都に根拠をおく*院派、*円派が貴族の信任をうけて勢力があり、興福寺に所属し、奈良に中心を置く慶派はふるわなかったが、運慶の代にはまず関東武士のあいだに活躍の場を求め、さらに中央に進出し、その状態を逆転させるに至った。運慶の活躍は造仏のさかんだった当時でも例のないほどで、実力もさることながら人気のほどが察せられる。作品は文献上では多いが、現存する確実な作品は円成寺大日如来像（一一七六）、願成就院阿弥陀如来・不動・毘沙門天像（一一八六）、浄楽寺阿弥陀三尊・不動・毘沙門天像（一一八九）、興福寺北円堂弥勒・無著・世親像（一二一二ごろ）、快慶と合作の東大寺金剛力士像（一二〇三）にすぎない。運慶の作風は康慶にはじまる写実主義をおし進め、平安末期の形式化した貴族趣味的な像に対し、男性的な風貌、堂々たる体軀、深く複雑な衣文線、自由な動きをもつ姿態などに特色があり、かつ天平以来の彫刻の古典の特色をその作品に総合している。これが当時の武士階級によろこばれ、幕府をはじめ諸豪族の注文も多かった。彼の子の湛慶・康勝・康弁や、康慶の弟子快慶などが引きつづいて活躍し、鎌倉時代前半の彫刻界は運慶中心の慶派の時代であった。彼の作風は関東の彫刻にも大きな足跡を残し、いわゆる鎌倉地方様式はこの運慶様を基礎としている。貞応二年一二月一一日没したと伝えられる。　〈佐藤昭夫〉

[囗]毛利久著『日本の美術11　運慶と鎌倉彫刻』

（一九六四・平凡社）

雲崗石窟 うんこうせっくつ　雲崗は中国山西省大同市の西方一七キロの地点にある武周川に臨む高い岡の名称で、その岡の断崖は砂岩層になっている。この断層の一キロにわたって北魏時代に石窟が経営され、多くの仏像が彫刻されたのでこの地名は有名になった。北魏王朝は、元来内蒙古地帯に居住していた鮮卑族の拓跋珪が建国した王朝で、彼は三八六年に平城を首都として即位し、太祖道武帝と称され登国元年と建元した。平城は後の大同である。その後次第に北方諸国を平定して文成帝の和平年間（四六〇―四六五）に雲崗に石窟を経営しはじめ、孝文帝の太和一八年（四九四）に洛陽に遷都するまで、皇帝の祈願で僧曇曜をして武州塞（今の雲崗）に石窟を開かしめた。最初開鑿したのは五窟といわれ、現在では第一六洞から第二〇洞に至る五個所と考えられている。ついで孝文帝に至るまでの期間に継続して石窟は開かれ、大窟は二一、中窟は二〇、小窟や仏龕を鑿り石仏は数千・数万体も刻された。

雲崗はこのように北魏時代（三八六―五三四）の前期に始められた大石窟であるが、北魏が平城（大同）の都を中国文化の中心である河南の洛陽に遷都してからは次第に衰退して、人の往来も少ない辺塞の一寒村と化し、人々の記憶から絶えてしまった。遼王朝（九〇七―一一二五）はやはり内蒙古の契丹民族の出身で大同に西京を置いたため、一時は華厳寺などの仏寺も経営されたので、雲崗にも多少の出入はあったと考えられるが、その後はまったく知られなくなってしまった。明治三五年（一九〇二）にわが国の建築家伊東忠太はこの地を訪れてこれを世に紹介し、一九〇七年にはフランスのシャバンヌ博士によってさらに世界的に広く紹介された。かくして世界の東洋学者・美術家は次第にここを訪れて、一大名蹟として著書も数多く出版されたが、一九三八―四四年まで京都大学の水野清一・長広敏雄によって大調査がおこなわれ、その結果は昭和二六年から三一年の間に『雲崗石窟』一六巻三二冊の巨大な報告書として刊行された。

現在の石窟は東から第一洞と数えて第四二洞までに分数され、各石窟は主として本尊を中心に石窟の壁面全部にわたって中小の仏像群がぎっしりと彫刻され、その最大の第一九洞などは洞内の高さが一七メートルもあり、本尊の高さもほぼこれに均しく、小中仏などの高さ二〇センチぐらいから数メートルまでのものがあり、それに各種の装飾文様などの彫刻が窟内一面に施されているのでその豪華さも想像されよう。〈杉村勇造〉

雲崗石窟　第20窟（5世紀後半）の露坐仏とその脇侍。石窟奥壁にあった仏像が，前面部の崩壊で露仏となり，土砂に埋まりかかっていたものを，戦後の中国文化財保存事業の一環として清掃，全容を見せている

雲谷等顔 うんこくとうがん　（一五四七―一六一八）桃山時代の画家。雲谷派の創始者。名は直治、通称を原治兵衛という。天文一六年肥前（佐賀県）の能古見城主、原豊後守直家の次男として生まれ、小早川隆景に画家として認められ、はじめ狩野松栄に学んだとも伝えるが、狩野派的要素は少ない。隆景が天正一六年（一五八八）建立した大徳寺黄梅院に、『西湖図』『竹林七賢図』『蘆雁図襖絵』を描いて、すでに高い完成度を示している。等顔と大徳寺の関係はこの時生まれたものらしく、竜光院、碧玉庵、看松院にも等顔筆の障壁画があったと伝えられるが、これらは現存しない。その後隆景の甥である安芸（広島県）広島城城主、毛利輝元の専属画家となった。輝元は*雪舟の作品が散逸消滅することを恐れ、文禄二年（一五九三）支配下の周防国山口に伝えられていた雪舟筆山水長巻を等顔に模写させたところ、その出来栄えが非常にすぐれていたので、輝元は雪舟終焉の場所雲谷庵を与え、山水長巻の保管を依頼した。そこで、姓を雲谷と改め、雪舟等楊の一字を取って等顔と号し、雪舟三代と称されるようになった。輝元は関ヶ原の戦に敗れ、領地を縮小されて萩に居城したので、等顔も同地に移った。慶長一六年（一六一一）には法橋叙任を受け、元和四年五月七二歳で没した。当時等顔の画名は京都でも広く知られ、西国の名手として高く評価されていたらしい。等顔は雪舟末流を標榜、それへの強い帰属意識のためか、画風は謹直で、計算された理知性を示す。とくに『楼閣山水図屏風』においてこの傾向はいちじるしく、端整で品格はすぐれているが、画家の自由な発想は見られない。この意味で等顔は桃山画壇にあって保守的傾向が強い。しかし隆景が城主であった博多の名島城障壁画の一部と伝えられる『梅に鴉図』では、全面金地という新傾向の先取りをおこなっており、また『花見鷹狩図屏風』（熱海美術館蔵）が等顔筆と確認されれば、等顔の桃山的性格がより明確となろう。代表作として以上のほか『春山夏山図屏風』がある。

長男の等屋は、等顔が萩へ移ったとき広島に留まり、福島正則の専属画家となったが、元和元年（一六一五）死去、次男の等益が宗家をついだ。等屋の子の等的・等宅・等作、等益の子の等興・等爾・等哲も画家となって雲谷派を形成、幕末に至るまで萩地方を中心として栄えた。等益の作品にはすぐれたものもあるが、次第に形式化が目立つようになった。〈河野元昭〉

雲谷等顔「梅に鴉図」 金地着色6面のうち　重文　京都国立博物館　もと筑前の名島城の襖絵であったと伝える

ウンブリア派 ――は scuola umbra 伊　中部イタリア、ティベル川上流のウンブリア地方に主として一五世紀に栄えた画派。はじめ一四世紀のシエナ派絵画の影響を強く受けていたが、一五世紀初頭にルネサンス絵画を創始したフィレンツェ派の影響を受けるに及び、ペルージアを中心にウンブリア派の名のもとに総括しうる独自の様式を確立した。その最初の画家はマルケ地方ファブリアーノ出身のジェンティーレ・ダ・*ファブリアーノで、「国際的ゴシック様式」の華麗な色彩による装飾性や物語性と、*フィレンツェ派の合理的な造形性とを混合させ、ルネサンスへの過渡的な様式をみせた。ついでウンブロ・トスカナ派ともいわれる*ピエロ・デラ・フランチェスカがフィレンツェ派の伝統を学んで、ウンブリア地方の各地に活躍したため、その地方にピエロの業績をふまえたウンブリア派絵画が本格的に発展する。その影響をうけたメロッツォ・ダ・フォルリが、パドバ派のマンテーニャに影響されるとともに、ウルビーノの宮廷に招かれていたフランドル画家ユストゥス・ファン・ゲントから油彩技法を学び、画面の透視図法的効果に新生面を開いた。またルカ・*シニョレリもピエロの造形理法にフィレンツェ派の動的表現をとりいれ、たんなる人体表現よりも、裸体の精神表現を追求し、ミケランジェロへの道を開拓した。盛期ルネサンスの建築家*ブラマンテもメロッツォから出た人である。一方ペルージアでは、ベネデット・ボンフィリらの過渡期の画家の後に、ピエロの影響もくんで、*ペルジーノが出て、ウンブリア派の情緒性にフィレンツェ派の合理性を加味して、ペルージア派の一派を形成する。その弟子になったウルビーノ出身の*ラファエロや*ピントリッキョがこの派の最後を飾ったのち、この派の特質はやがてローマやベネチアに吸収されて自然に消滅する。〈摩寿意善郎〉

エ
え

瑛 九 えいきゅう (一九一一—六〇) 洋画家。明治四四年四月二八日宮崎市に生まれる。本名は杉田秀夫。日本美術学校に入学したが中退し、昭和一一年(一九三六)新時代洋画展同人となり、最初の個展を開くとともに、フォトデッサン作品集『眠りの理由』を刊行。翌年、自由美術家協会の創立に参加した。第二次世界大戦後は、エッチングやリトグラフも多く発表し、昭和二六年(一九五一)デモクラート美術家協会を同志と結成した。三二年第一回東京国際版画ビエンナーレ展に『旅人』ほかを出品、三五年三月一〇日没した。油絵は『午後』ほかにより、非具象系に独自の分野を開いている。戦前から前衛美術に先駆的役割を果たした注目すべき存在であった。〈小倉忠夫〉

永楽保全 えいらくほぜん (一七九五—一八五四) 京焼の名工。西村了全の養子となって同家を継いだが、通称をはじめ善五郎といい、のち善一郎と改名、保全と号した。西村家は代々土風炉師であった。明治に入って西村姓から永楽姓に改姓した。

父了全は楽了入について楽焼を習い、交趾写しや*染付を始めていたが、保全も家職のかたわら作陶を好んで、父について努め、釉薬や絵具の研究に工夫を凝らして、交趾写しや*祥瑞・青磁に妙技を揮ったが、ことに*金襴手は彼の名声を高め、仁清写しにも仁阿弥と匹敵する名作を出している。紀州和歌山城主徳川治宝侯に招かれて、御庭焼の偕楽園焼に携わったが、その特色となった交趾手は、保全の指導によって生まれたものである。この時「河浜支流」の金印と「永楽」の銀印とを拝領したといわれている。晩年江州大津で湖南焼や長等山焼(三井御浜焼)を焼いたが、また摂津高槻城主永井侯に招かれて御庭焼を指導し、祥瑞写しの秀作を造っている。

保全の印には、「永楽」(大小あり)、「河浜支流」「河浜」「長等山」「三井御浜」などがある。安政元年、六〇歳で没した。〈満岡忠成〉

絵入本 えいりぼん 刊本・肉筆本を問わず絵を含む本をいい、したがっていま画集とし、さかのぼれば画譜・図譜とよぶ絵本の類も、文字(本文)と絵が併置される挿絵本をも含む。巻子型から冊子型へと、本の形の展開は東西とも共通である。そこで、日本では絵巻物が絵冊子に展開し、またはやく皮紙やパピルスの巻子型から冊子型に変転した*ミニアチュール(細密画)をもつ西欧古写本が挿絵入活字刊本に移行する、東西とも近世以後の歩みを、ここではみていこう。

〔活字本から絵入本へ〕 ジャンソン・ローマン体活字、平圧印刷機、油性インキの本格的な西欧活版印刷が伝わるのは、天正一八年(一五九〇)九州キリシタン大名の訪欧使節が帰国して以来であり、翌年、島原半島の加津佐で日本人の手に成る銅凹版画を扉に入れた『サントスの御作業の打抜書』が刊行される。一方、文禄・慶長の役によって伝わる中国・朝鮮系の金属活字は、文禄二年(一五九三)勅版『古文孝経』(現存せず)を刷出すのに始まる。朝鮮系活版はのちに木活字に変わり、墨汁の手刷りながら、西欧系キリシタン版が信仰弾圧のため短命で、出版物の流布も稀なのに比べて、武家または僧院のあいだでもおこなわれ、民間知識層に影響し、やがて新興の町衆の間に広がって、慶長・元和・寛永(一五九六—一六四四)にかけ空前の活字版盛時を生んだ。しかしこの間も、鎌倉・室町期を通じ、とくに五山禅寺出版に精刻を知られた木の一枚版(整版)がまったく失われたわけでなく、ことに節用集・字書・囲碁・易占などのグラフ的出版にあっては、活字版の限界を越えるため盛んにおこなわれた。そして、活字の数や解版後の新たな組版の手数、出版の新事態に応じて京都の門前町を主としてようやく出現する出版書肆の活動と、中世以来の絵入刊本への幅広い要求によって、活字版は寛永後期以後衰退しはじめ、代わってこの時期に新たにおこる江戸の町版も含めながら、絵入の木の整版本 block book は膨大な量となる。日本文学古典、その時点でやや近い時代に成立をみる説話文学、お伽草子から、名所記、遊女評判記、翻訳書を含める仮名草子に及び、幸若舞曲・説経・古浄瑠璃など語り物の正本もすべて絵入、仮名まじりである。これらは新興の町衆・町人への贈りものの当然な形として、二折の糸綴(袋綴)を確定し、仮名書きであるとともに、読解を助け、索引の役をする挿絵が例外なく加えられた。近世市民出版の根源である。文字面、絵の部分ともに、中世以来の慣例で、僧院出身者の自刻に始まるが、出版量の増大とともに、彼らは分化して板木屋(のちの彫師)を称し、版下絵の担当画家の参加も多くなって、新たな時代を生み出していく。仮名草子文学は、遊女細見や歌舞伎俳優評判記を出現させ、図形の上では、とくに染織中心地・京都に源流がみられる服飾画集 costume book の雛形本の影響を受け、ついに浮世草子絵入本が盛況をきわめる。お伽草子・仮名草子の時期から相互に影響しあって、独自な世相描写を進めていた挿絵の下絵画家は、浮世草子文学出現のころに、文字部分のきわめて僅少な風俗絵本を送り出し、はじめて自署を刻記しはじめる。そして紙の∧型の袋綴、また∨型の胡蝶装の一葉が綴目を離れる形で、近世的な一枚刷はきっかけを与えられ、これという産物をもたない新興都市江戸が特産みやげ物を宣伝するに当たって、これは「浮世絵」の名でひろく全国的によびかわされる。江戸に*菱川師宣・杉村治兵衛・*鳥居清信、上方に吉田半兵衛・蒔絵師源三郎が、早期の署名をもつ画家として知られる。

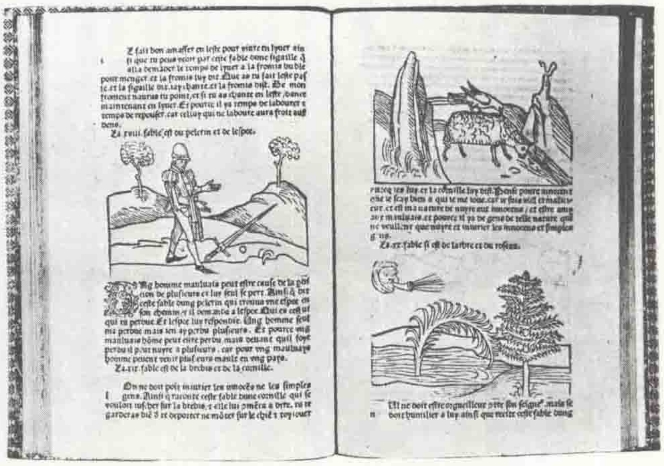
〔奈良絵本〕 室町後期以来、小型の巻子本として町衆に愛され、刊本の盛時に沿って、肉筆量産の店頭販売冊子本となるのが「奈良絵本」である。絵入刊本とともに絵冊子(絵草紙)とよばれるが、中世絵画の一勢力、興福寺絵所の画僧の記憶や、寺社をめぐる近世的な観光都市、奈良が粗画の扇の類を売りものにしていたところから、近時になってこの名がきめられた。京都の土佐・狩野派の町絵師の筆に成る縦型・横型の冊子本で、本文と絵の長い絵巻の伝承を消化し、お伽草子・幸若舞曲・説経・浄瑠璃、また稀に「三世相」「三才図会」などの中国伝来書を絵解きしている。雛絵・左義長羽子板絵を描く人も参加し、独自な生気ある省筆で、刊本よりやや高価な「飾り本」として人々に愛されたが、刊本の普及と多色本の盛んな出現によって、この肉筆量産の労苦は江戸中期に失われた。

〔近世初期の色彩本〕 色彩への要求は早くからあらわれ、木版画組込みの活字本に並んでお伽草子整版本が盛行する元和から慶安にかけて、筆彩の「丹緑本」がみられる。丹緑本とは近いころの呼び名で、その鉛丹と緑青の筆彩は明らかに奈良絵本の画面にとり、のちには紫や紅も加える。しかし、より幅広い市民層に支持をえたとみられる浄瑠璃や説経の正本の場合、説明的に彩色するよりも、点描で抑揚をつけるかたちである。同じ本に無彩のものもあり、筆彩本を店頭に並べることもあるが、やや高価を支払う客ののぞみにまかせて着彩する様子をのこしている。万治(一六五八—六一)に入るとこれは見られず、現存の作例では、江戸後期に愛書家に注目されて以後の、後塗や戯筆が多い。筆彩ならぬ版彩の試みは寛永四年(一六二七)吉田光由刊の算法書『塵劫記』が中国、明刊本に与えたと思われる初例を出し、以後時おり試作がみられ、ついに江戸中期以後技術は安定して、快い作例が続出する。この場合、京坂では染色技術を採った合羽彩色に特長をみせ、江戸では一枚絵と並んで、すべて木版の精刻多彩が魅力を放つ。読本・人情本などの口絵、草双紙・合巻の表紙の上下二冊または上中下三冊に、一枚絵の二枚続・三枚続絵をそのままに用いており、洒落本・滑稽本など本文挿絵に色刷をもたぬものも袋紙は色刷として、読者の目をひいている。

室町期物語の尾をひくお伽草子刊本、肉筆奈良絵本にあって、絵巻の伝承はきびしく、本文を区切って絵が始まり、数ページつづく絵などまさに巻子本のおもかげをのこすが、以後ほとんどは見開きまたは片面の独立した絵となり、また筋を追って映画式の連続場面をみせる。歌舞伎評判記に始まり、多数の浮世草子を送りだす八文字屋本は吉田半兵衛の仕事場であるが、ふつう半紙二折く型の右方あわせ目(のど)を綴じる線装を、左方折り目(こぐち)を下に横長型にした枕本を創始し、挿絵を極度にきりつめるかわり、その面を分割して多くの場面を盛り込んでいる。赤本・黒本から黄表紙本へ、毎ページに絵をのせながら世相文学へ歩んだ江戸の民衆本は、ついに合冊の中編・長編として「草双紙合巻」を生む。全冊どこにも洩れなく絵が入り、本文は絵の隙間にちぢこまって、世にも類例の少ないグラフ的出版を出現する。絵師がまず筆をとり、その空隙に合わせて戯作者がかきこむ当然の効果であり、市井の一隅で音読するまわりに集まる人々の目が絵を追うさまを、ありありとうつし出している。

〔木版から銅版へ〕 一五世紀中期、ライン川のほとりの自由都市マインツに発生した活版印刷は、全ヨーロッパの良心・ヒューマニストに支持されて、たちまちに皮紙本を追いまくっていった。千年以上もつづいた皮紙本が、そう簡単に根絶されるはずもなく、それ以後も一八世紀においてさえつくられているし、印刷家自身も祈禱書などの出版にあたって、紙に代えてベーラムやパーチメントを用い、装飾画・挿絵・頭文字に濃い着彩を与えている。

絵入本



「イソップ物語」（1484，リヨン刊）　木版の挿画本

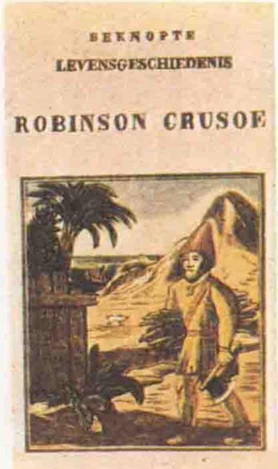
ドラクロア筆「ファウスト」のための挿絵

「芥子園画伝」二集（康熙40年）　中国清代の画譜

奈良絵本「つきしま」（江戸初期）

「四生の歌合」下巻（元和末一寛永初年）古活字版　丹緑筆彩

舞の本「文覚」（寛永９年）．丹緑筆彩整版本



〈右〉川上冬崖筆「魯敏孫漂行紀略」（安政4年）の扉絵　多色木版
〈左〉須藤南翠著「新粧之佳人」（明治20年）の多色刷石版挿画　築地活版石版部

もともと西欧では、中国が源流の手漉紙の法がひろく流布する一四世紀末に、木版一枚刷聖像が始まり、それが綴じられて木版本（整版本 block book）となる。一枚刷の短い文章は、つづけられて本文となり、そのアルファベット彫りをくりかえすわずらわしさから思いつく鋳造活字本といった、きわめて自然な道すじである。挿絵の木版に着彩を施すのもまたゴシック写本密画をとる自然さである。活字は鋳造で量産されても、挿絵の木版はいちいちめんどうな手彫りであり、版木は貴重な財産であった。ニュルンベルクのコーベルガーが一四九三年に刊行した『世界年代記』では、死んだはずの法王や騎士の像が数ページ離れた場所で、なんと別の名で登場する。そして高価を支払う客には、懇切な筆彩の本を渡すのであった。

ウルムのツァイナー一四七三年本『ボッカチオ』の好評が、アウグスブルク七九年本、サラゴサ九四年本を生む場合、挿絵の木版は素朴な模刻のままに原本と逆位置になっている。日本で鎌倉時代刊経以来、中国伝来本をばらして版木に貼り、かぶせ彫り（覆刻）をし、独自な版下絵に発展していくのと違い、袋綴とも違う、両面刷折畳本の西欧世界にあっては、それは、直接描画の模刻がふつうだったのである。

金工のアトリエから、木版にやや遅れて発生する銅凹版だが、これが書物の装飾となるには、活字の凸版と違う印刷工程にいつも悩まされていた。しかもついに一五世紀が終わるころから書物に参加し、活字面の空白に刷り込んだり、別に刷って貼り込んだり、別刷の一葉として貼り込んだりする。一六世紀の日本でキリシタン版が試みるのもこの方法であった。×のくりかえすルネサンス的な明暗・立体感・量感の表現をもてあます木版に代わって、銅の凹版は簡単に二回の切り込みで可能にする。一七世紀から一八世紀にかけての銅版挿絵本は、地誌、医書（解剖図譜）、動植物の図譜と、凱歌をあげる。南蛮にかわる紅毛の文化を鎖国の窓、長崎から吸収する江戸時代の蘭学者が、不自由な文章よりもその精刻の挿絵に圧倒された様子は、杉田玄白の『蘭学事始』がありありとのこしている。

【近世絵入本の完成】中国万暦末に出た画譜は寛文一二年（一六七二）に覆刻され、『八種画譜』とよばれて好評をうけたが、江戸中期天明八年（一七八八）喜多川歌麿が『虫撰』を出すとき、まさに「画集」はじめて現わるの感銘をうける。その間、初期には中国本草書や百科事典の翻刻があるが、すべて素朴な説明図である。平賀源内に協力して宝暦一

絵金　「二月堂良弁杉の由来」　芝居絵屛風　171×183cm　幼児を突如大鷲にさらわれて狂いさけぶ親。毒々しいまでに強烈な色彩とねばり強い筆致で、絢爛たる歌舞伎浄瑠璃の世界を描き出している

三年(一七六三)刊『物類品隲』の挿絵を担当し、二年おいてみずからの画譜をのこす宋紫石に画期的な企図がみられる。源内愛蔵のオランダ木版本『ドドネウス植物図譜』、銅版本『ヨンストン動物図譜』の参照がそこにうごくのである。北尾政美の『海舶来禽図彙』(寛政元年刊)、北尾重政の『写真花鳥図会』(文化二年刊)が、歌麿の力量と耕書堂蔦屋重三郎の出版情熱がみのった江戸木版絵本の極点につづき、ここで『八種画譜』『十竹斎』『芥子園』の中国画法書をまったく離れる。シーボルト日本研究の協力者川原慶賀の『慶賀写真草』(天保七年大坂刊)は、異国風な香りをただよわせながら、科学書図版の近代的芽生えをはっきり伝えるが、水墨の洋画家石川大浪が狩野派の粉本をまとめる『聚珍画帖』三冊(文化元年刊)は内容に似合わず、その線装本表紙は空刷で蘭書を模し、藤元良に協力する西村中和の京版『和蘭産物図考』(寛政一〇年刊)、式亭三馬自画作読本『阿古義物語』(文政五年刊)の洋風題扉、まして蘭学者の辞書の類なら、線装本が不思議なくらいの全冊欧風の続出であり、司馬江漢によってビュランからエッチングにかわって復活する銅凹版は、各地に新人を生み出し、京都の蘭学者広川竜淵の医書『蘭療方』(文化三年刊)には藤若子サインのもの、亜欧堂田善の石井雨考俳書『青蔭集』挿絵などがのこる。川上冬崖が横山由清のオランダ原書の訳『魯敏孫漂行紀略』(安政四年刊)の題扉によせた多色木版もある。すべては近代洋式製本に先駆ける書物装飾の歩みであった。

〔洋式製本の定着〕そんなことをどうして知らなかったかとばかり、銅凹版の×のくりかえしを白線×で処理して一八世紀後期に生まれるのがイギリスの木口木版であり、それにつづいてミュンヘンで石の平面の化学変化がよび声をあげる。それらの画面が伝わることで幕末が終わり、明治の絵入本がつよく呼吸する。明治はまた、写真家のニエプス、ダゲールに始まり、撒粉式グラビアまたオフセットに至る写真製版・近代印刷の移植期である。活字版の回生期であり、袋綴本にかわる洋式製本の定着の時期でもある。草双紙合巻で極度にグラフィズムを発揮した整版本は、絵の版木と金属活字との組込みに悩みつつ、ほぼ明治中期に洋式製本にしっかと落着いて、整版・線装は過去のものとなる。もっともはやく渡来した直描石版は、明治初期に洋画家の手にまかされて翻訳文学・時事小説の挿絵となり、これらの著者の見聞による原書の体裁と見事に合致する。幾多の試みはありながら、写真法は金属平版時代の到来まで成功しないから、力あふれる手描の石版図版が自由民権運動にゆれる明治前期を見事にいろどることになる。しかも大蔵省紙幣寮(のちの印刷局)などがはっきりと工芸品その他美術複製の画集を意図する場合にも、皮肉にも手先仕事の、きわめて創作的な画家の努力の影をおとしている。木口木版は、合田清がパリのパルバン工房に学んで明治二〇年(一八八七)に帰国する以前に、渡来原本の挿絵に学んでみずから工夫する人を出しているが、合田生巧館工房以来、写真法や複版法が一般にゆきわたる。しかも、浮世絵の海外評価がゆりかえすと、これは板目木版に影響し、写真ネガを利用する一枚物や刊本の木版複製という、日本独自の方法を生み出していった。

明治末には創作版画運動がおこり、それは近代文学の成長期に沿って多くの書物装飾・同人誌・挿絵本を生み出す。そして大正末期には『マヴォ』誌が叫ぶアナーキズム的な書物改造の言葉がリノリウム版画を活発にし、一転してデザイン主張を推し進める。

また江戸以来の木版彫師・摺師の多い時期にあって、創作的版画の主張は多くの画家を動かし、夏目漱石のような、装本情熱をそそり、出版者を動かして、美装本・絵入本の佳例は数多く生まれている。〈小野忠重〉

水谷弓彦著『古版小説挿画史』(一九三五・大岡山書店)▽仲田勝之助著『絵本の研究』(一九五〇・美術出版社)▽小野忠重著『版画・日本のくらしの絵』(一九六八・ダヴィッド社)

絵金　えきん　(一八一二―七六)

幕末から明治初年に活躍した土佐(高知県)の町絵師。通称を金蔵といい、絵師金蔵という意味の絵金の名で親しまれた。本名は広瀬洞意、雀翁と号した。文化九年一〇月、土佐の城下新市町の髪結の家に生まれ、幼少から画業に志し、藩のお抱絵師池添美雅に師事して画才を認められた。一七歳のとき、一四代藩主山内容堂の息女徳姫のお六尺(駕籠かき)を志願して江戸にのぼり、狩野洞白について同派の画法を習得、同時に末期浮世絵の扇情的表現にも深く影響されたと思われる。三年後に帰国し、藩のお抱絵師にとりたてられるが、やがてみずからの不始末によりその地位を失うにいたった。一説には狩野探幽らの偽作を制作したためといわれる。以後、官を離れた在野の画工としての絵金時代となるわけだが、明治九年に六四歳の生涯を終わるまでの足跡は、作品によって推測する以外すべて不明とされている。

いまも残る彼の代表作に、夏の宵宮に神社の境内や参道に飾られた台提灯絵がある。ほぼ一間(約一・八メートル)四方の二枚折屛風仕立に泥絵具で描かれた歌舞伎芝居絵であるが、奔放な筆致と原色をばらまいたような鮮烈な彩色によって、激情をなまなましく表出させた独特の絵画世界を創出している。〈小林　忠〉

辻惟雄著『奇想の系譜』(一九七〇・美術出版社)

エーゲ美術　――びじゅつ

クレタ島をはじめエーゲ海に浮かぶ諸島(クレタ美術)およびエーゲ海に面したギリシア本土(ミュケナイ美術)に開花した文明の美術の総称。⇨古代地中海の美術

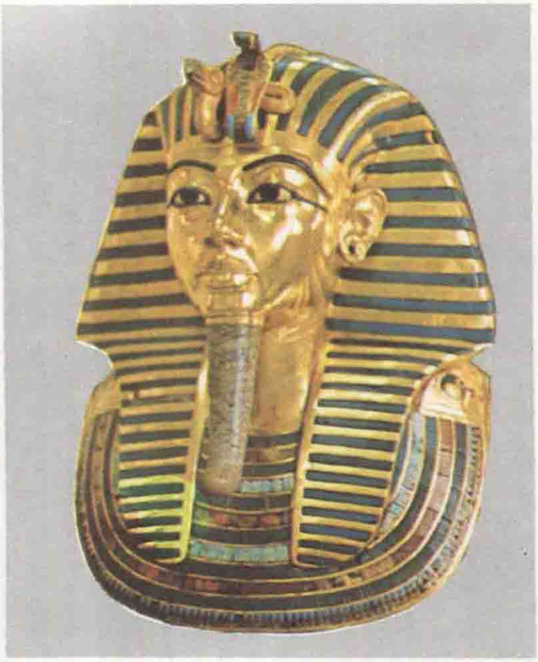
エコール・ド・パリ　École de Paris

パリ派の意。第一次世界大戦後のパリにあって、はなばなしく活躍した国籍の異なる一群の外国人画家のことをいう。フランス人以外の作家がパリに集まり住んで制作する例は、一三世紀のゴシック時代や一八世紀のロココ時代にもあったし、また現在でもあるが、二〇世紀に入って第一次世界大戦前後から一九三〇年代にかけて形成されたエコール・ド・パリは、多くのすぐれた異色作家を世に送ったことでとくにこの名を得ている。その代表的画家としては、*モディリアニ(イタリア)、*パスキン(ブルガリア)、*シャガール(ロシア)、*キスリング(ポーランド)、*スーティン(リトアニア)らがあげられ、それぞれ、自己の芸術の形成期にパリに移住し、モンマルトルやモンパルナスに住みながら近代のフランス美術に接しつつ、その刺激と雰囲気のなかで育った人たちであった。彼らには、*フォービスム(野獣派)や*キュビスム(立体派)の画家たちのような特定の理論や主義があったわけではない。しかし、みな一八八〇年代から一九〇〇年のあいだに生まれた同世代人であり、しかもフランス国外から来たユダヤ人ばかりだった点で共通していた。画家としての資質や目標では異なっていたが、一様に浮浪人種としてのメランコリックな情緒や反抗的な気分をわかち合っており、同時にユダヤの血をひくものの一面である強固な民族的個性の持主だったのである。彼らはこよなくパリを愛し、そのフランス的な感受性に傾倒して大いにそれを養分としていた。だが、自分たちの生まれた国の芸術伝統から離れられなかったことでも共通しており、作品の上でその民族的個性を、自国におけるよりいっそう強調する結果となったことは特筆に値しよう。

彼らは、当時の画壇の主潮であったキュビスムの画家たちとは同時代人として、この派の人々とかなり親しい交友関係を保っていたが、結局キュビスムの理論には同化されず、そうした動向をよく意識しながらも、逆にその作風はロマンチックで抒情性をもつ独特な表現主義的方向へと進んでいる。そして、あるものは人物像に優雅な哀愁をこめ、またあるものは繊細な官能美を、素朴な空想を、激越な情緒をと、ひたむきに自己の感性を表白したが、その多様な作風の底にみなぎらせたものは同じような不安と苦悩の表情そのものであり、それらは革新につぐ革新の国際画壇パリの両大戦間の谷間に、きわめて独自性の強い個人主義的芸術を確立したといえるものであった。

なおエコール・ド・パリの名称は、ときに広義に解され、多数の作家を包括する用法がみられる。たとえばフランス人のユトリロを含め、あるいはピカソやダリらを数える場合もあるが、フランス人の画家は本来この呼称に当たらないと考えられるし、外国人でもピカソ、ダリのように特定の芸術運動を推進した人は、厳密にはこれに属さないであろう。とくにフランス以外の国ではしばしば前記の作家以外に、ピカソ、グリス、ドンゲン、藤田嗣治、また、ミロ、エルンスト、ダリあたりまで含め、今世紀初頭以来エッフェル塔のもとに陣取った革新的な外人画家のかもしだす芸術

4



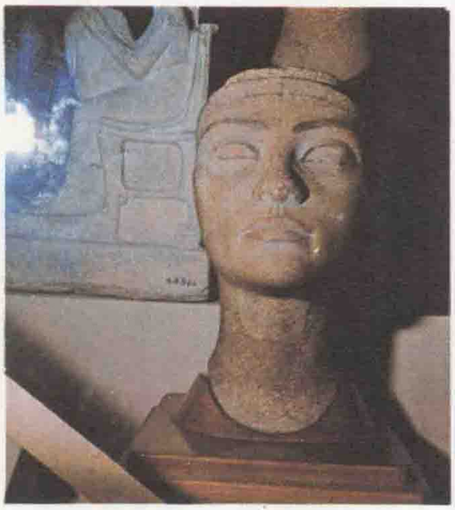
3

1

1.ラーホテプとネフェルト夫妻坐像（第４王朝）　メイドゥーム出土　高さ120cm　カイロ博物館　2.カフラー王坐像（第４王朝）　ギザ出土　閃緑岩　高さ168cm　カイロ博物館　3.ツタンカーメン王の黄金のマスク（第18王朝）　カイロ博物館　4.黄金のホルス（第６王朝）　カイロ博物館　5.香料入れの壷　ツタンカーメン王の宝物　アラバスター製　高さ27.2cm　6.陶製の河馬（第12王朝）　ルーブル美術館　7.王妃ネフェルティティ未完成頭部（第18王朝）　アマルナ出土　カイロ博物館

5

2



7

6

的雰囲気をさす言葉のように思われている。しかし、これがさらに現在パリ在住の美術家にも適用され、「新エコール・ド・パリ」とか「第二次パリ派」などと称せられるに至ると、もはやまったく便宜的な呼び名にすぎなくなる。〈富山秀男〉

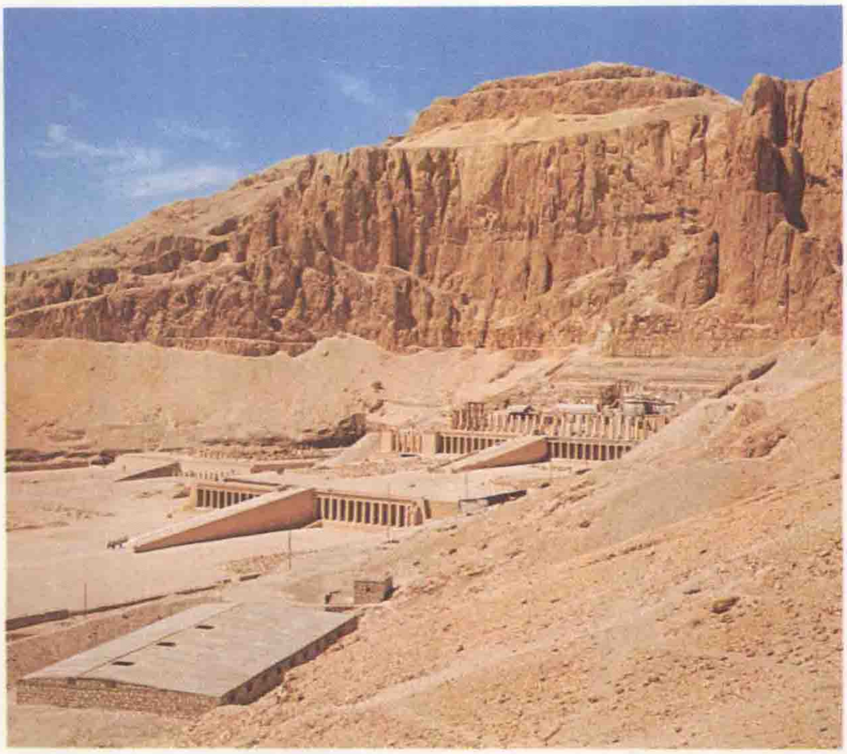
画師　えし　絵師とも書く。朝廷や幕府の絵画関係の仕事をあずかった職人。時代によって性格が異なるが、推古天皇一二年（六〇四）に各地の画家の部落に黄書画師、山背画師などの名称がつけられたのが最初とされる。奈良時代には政府の画工司に属した四人の画家をさし、平安時代には宮廷の絵所に任ぜられた専門画家の職名として使われた。後世になると広く画家全般をさす名称に変わり、字も絵師と書くようになり、幕府などにつとめる公的な御用絵師に対する町絵師などの語も生まれた。江戸時代には狩野探幽らが江戸に下って徳川幕府の御用絵師となり、狩野諸家を興したが、とくに鍛冶橋、木挽町、中橋、浜町の四つの狩野家がもっとも格式が高かったので奥絵師とよばれた。〈村重　寧〉

エジプト美術　――びじゅつ

●建築―墳墓と神殿　●彫刻―丸彫彫刻　●浮彫と絵画　●工芸品　▼古代エジプト年表

先王朝時代以降ローマ時代に至る古代エジプト美術は、第一王朝が成立した前三一〇〇年ごろから次第に原始的段階を脱し、第四―第五王朝の時代には、すでに古典的様相を示すまでに発達した。そして、その後第一二王朝、第一八―第一九王朝、第二六王朝などの時代には、とくにその活動が目ざましかった。エジプト人は古くから天然現象や動物などを神として崇拝し、また来世を信じて死者を厚く葬ったが、美術はこのような宗教に役立たせるのがおもな目的であったので、堅牢な材料をもってつくられ、不変不朽を理想とした。また、宗教教義はいったん定まると長く変わらなかったので、これに伴って美術の様式も、数千年にわたる長い期間に、きわめて微々たる変化しかしなかった。

●建築―墳墓と神殿　いわゆる建築の遺構は数多いが、もっとも重要なものは墳墓と神殿である。エジプト人は、人間は肉体と霊とから成り、両者の分離は死であるが、死者は死体が滅びず、供物を受けることができれば、霊がそれに宿って、あの世でも生きつづけられるものと信じていた。死体を処理して腐りにくいミイラにしたのも、死者

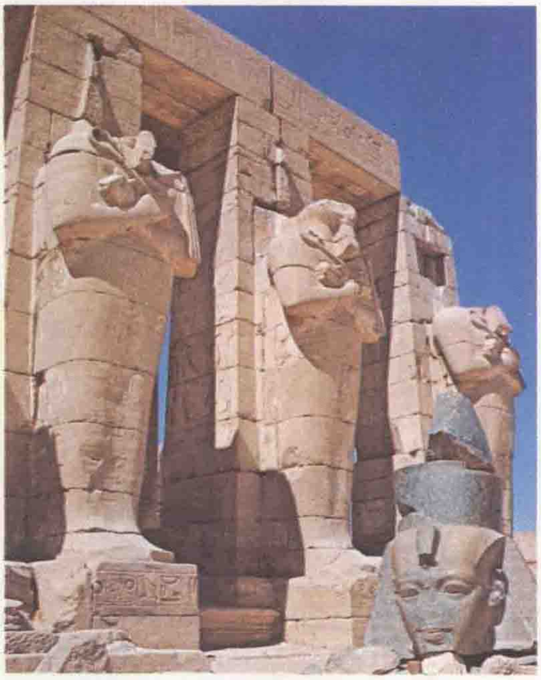


10

8

9

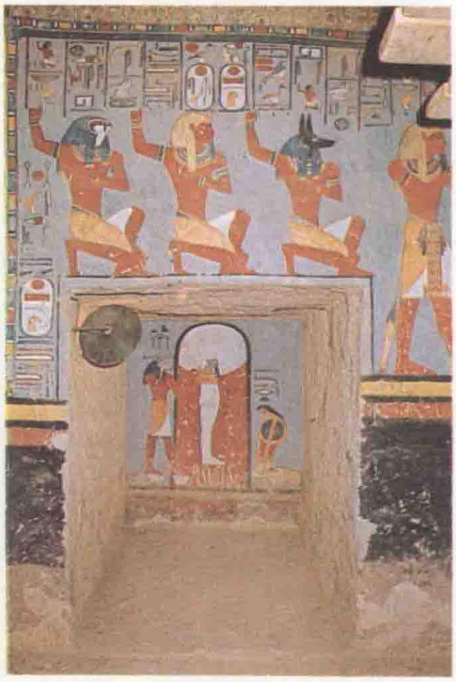
13



8.メイドゥームのイテトの墓の壁画断片　鴨（第4王朝）カイロ博物館　9.センネジェムの墓の壁画（第19王朝）ミイラの世話をするアヌビスを示す。デール・エル・メディーナ　10.ハトシェプスト女王葬祭殿（第18王朝）女王とその父トウトメス1世のための葬祭殿　11.ラムセス1世の墓，玄室の壁画（第19王朝）王家の谷　12.上下両エジプトの統合を示す浮彫（第19王朝）ルクソールのラムセス2世坐像の玉座の側面　13.ラムセス2世の葬祭殿（第19王朝）テーベ西岸

12

11



の「永遠の家」である墳墓の形式を整備し、頑丈に築いたのも、このような信仰にもとづく。建築的に注目される最初の墳墓は、王朝成立期の前後に現われたマスタバ（アラビア語で腰掛の意）という形式の王や貴族の墓で、はじめは地下に玄室とその付属室をつくり、地上の上部構造に数室を設けて副葬品を納め、日乾煉瓦で覆った長方形の台のような形をしていた。マスタバは古王国時代にはいって貴族の墓として発達し、玄室は地下深く掘り込まれた竪穴に接してつくられ、一方、上部構造の側面は傾斜してそのプロフィールは台形をなし、なかに霊だけが出入りできる偽の扉のある礼拝所や、死者の像を納める彫像室をしつらえていた。なお古王国時代から、墳墓の建築材としては、エジプトに豊富に産出する石灰岩その他の切石が用いられ、構造は楣式であった。

第三王朝のジェセル王はサッカラに、マスタバを六段重ねた形の階段式ピラミッドを築いた。これは名宰相イムホテプのプランによるという。第四王朝から、王の墳墓は正四角錐形の*ピラミッドになる。ギゼーの三つのピラミッドは、北からそれぞれクフ、カフラー、メンカウラー各王のもので、最大のクフ王のものは高さが一四六・五メートル、平均二・五トンの石が二三〇万個積み上げられたものと推定され、王の玄室は石積みの塊体のほぼ中央にある。これらのピラミッドは、礼拝所、ナイル川岸の河谷神殿、これらの二つをつなぐ屋根のある廊下を付設し、複合体をなしていた。なおこの河谷神殿は、清めの式と王のミイラの製作をおこなうためであったという。第一一王朝のメントゥホテプ二世および三世の墳墓は、テーベのデール・エル・バハリにあり、マスタバにピラミッドをのせた形をしていた。第一二王朝の王はファイユーム地方にピラミッドを築いたが、それらは古王国時代のものに比べると小型で、材料も日乾煉瓦であった。中王国時代、中エジプトなどの砂漠がナイル川にせまる地方では、貴族は崖の中腹に横穴式の墳墓を掘り込んだ。新王国時代には、王の墳墓はテーベの「王陵の谷」に同じく横穴式につくられ、入口は墓泥棒にそなえて秘匿された。礼拝のための葬祭殿は、はるか離れてナイル川に面した砂漠の台地のすそや平地に建てられた。デール・エル・バハリのハトシェプスト女王の葬祭殿は、傾斜路でつながれた三つの壇の最上のものの上に築かれ、中庭の回りに列柱を立てた形式で、全体は背景をなす断崖の景観とよく調和して効果をあげていた。ラムセス二世の葬祭殿ラメッセウム、マディーナト・ハブのラムセス三世の葬祭殿なども

エジプト美術略年表

B.C. 五〇〇〇ごろ	ナイル河谷に新石器文化出現
四〇〇〇ごろ	金石併用時代に入る。銅の使用始まる
三六〇〇ごろ	先王朝時代に入る
三一〇〇ごろ	初期王朝時代に入る。ナルメル王が上下エジプトを統一。ナルメル王のパレット、蛇王の碑このころ
二六八六ごろ	古王国時代に入る。サッカラの階段状ピラミッド、ジェセル王により建造さる
二五五〇ごろ	第四王朝のクフ、カフラー、メンカウラーの諸王、ギゼーに大ピラミッドを建設
二一八一ごろ	第一中間期に入る。国内は混乱し、異民族の侵入激しく、王権は衰微する
二〇五〇ごろ	中王国時代に入る。テーベに第一一王朝おこる
一五六七ごろ	新王国時代に入る。アファメス一世、約百年前に侵入したヒクソス人を追放し、第一八王朝をおこす
一五〇〇ごろ	ハトシェプスト女王、デール・エル・バハリに大葬祭殿を建立
一四七〇ごろ	トゥトメス三世アジアに出兵、領土はエジプト史上最大となる
一四〇〇ごろ	アメンヘテプ三世さかんに神殿建立
一三七〇ごろ	イクナアトンの宗教改革、アマルナ遷都
一三六一ごろ	ツタンカーメン即位し、アモン信仰に復帰、ふたたびテーベに還る。王家の谷つくらる
一三〇四ごろ	ラムセス二世即位、テーベにラムセウムを、カルナックとアブ・シンベルに大神殿を建立する
一一七〇ごろ	ラムセス三世、テーベのメディネト・ハブに大神殿を建立
一〇八五ごろ	後期王朝時代に入る
六七一	アッシリアの侵入
六六四	テーベ陥落。アッシュルバニパル王全エジプトを支配。プサムメティコス一世サイスに第二六王朝をひらく
六五四	プサムメティコス一世アッシリアを追放し上エジプトの主権を回復
五二五	ペルシアのカンビセスによる征服で、ペルシアの属州になる
三三二	アレクサンダー大王により征服さる
三〇五	プトレマイオス朝時代始まる。アレクサンドリアの繁栄
三〇	オクタビアヌスの支配、クレオパトラ七世自殺、ローマの属州となる
A.D. 六三九	イスラム教徒軍エジプトに侵入、以下イスラム歴代王朝の属州として支配を受ける
一七九八	ナポレオン、エジプトを征服
一七九九	ロゼッタ・ストーンの発見。フランス人シャンポリオン聖刻文字の解読に成功(一八二二)
一八一八	イタリアのベルツォーニ、ギゼーのカフラーのピラミッドを開く
一九二二	イギリス人カーター、カーナボン卿の援助によりツタンカーメンの王墓を発掘
一九六三	新アスワン・ダム建設の水没から救うためのアブ・シンベル神殿の移建がユネスコの手で着手（一九六六完了）

よく残っているが、これらには死者とともに神々が祭られていたので、そのプランは狭義の神殿のものとほとんど変わらなかった。

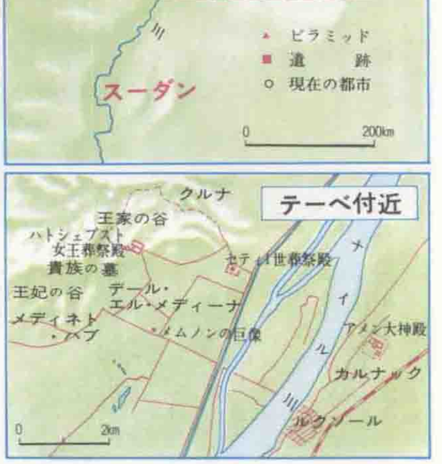
神殿では古王国時代のものとして、第五王朝の太陽神ラーの神殿の様子が明らかになっており、上下に圧縮された形のオベリスクを礼拝の対象として建て、無蓋であった。中王国時代の神殿はほとんどのこらず、現存の遺構は、新王国時代および末期のものが大部分である。典型的な神殿のプランは、テーベのカルナックのコンス神殿に見られる。両側にスフィンクスの並ぶ参道のつき当りに、オベリスクを前に立てたピュロン（塔門）があり、なかにはいると庭になっていて、左右に列柱廊があった。この庭の奥には玄関があり、それを過ぎると多柱室となる。多柱室の奥は神官や王しかはいることを許されない部分で、特定の日にコンスの神像をのせて運ぶ聖舟を格納する部屋やその他の部屋があり、また奥壁に接して、コンスの神像を安置する部屋を中心に三つの部屋が並んでいた。カルナックのアモン神殿、ルクソールの神殿などは、規模も大きくプランも複雑であるが、部分的要素はコンス神殿のものと変わらず、ただこれを大きくし、いくどもくり返したにすぎない。この形式は、デンデラ、エドフ、フィラエなどの末期の神殿にも踏襲されている。なお砂漠の台地がナイルの川岸までせまっている地方では、神殿のほとんど全部あるいは一部を崖のなかに掘りこんでつくった、いわゆる岩窟神殿、半岩窟神殿もあった。新アスワンダムの建造に伴って切断移転した*アブ・シンベル神殿は前者の例である。墳墓や神殿が石材を用いて頑丈に築かれたのに反して、世俗建築は主として日乾煉瓦や木材などの破壊または朽廃しやすい材料でつくられたが、王宮とてその例外ではなかった。第一八王朝のアメンホテプ三世の王宮の跡が、テーベのマルカタで発掘された。つづく「異端の王」イクナトン（アケナテン）の都エル・アマルナには、公式の宮殿、住まいの宮殿、高官の邸宅、新都の造営に働いた職人の集合住宅などの跡が見出される。

エジプト建築の特徴となっている柱の形式をあげると、方形の柱には、女神ハトホルの頭部を浮彫で柱頭部につけたもの（ハトホル柱）や、屍衣をまとった王の像をその前に立てたもの（オシリス柱）などもあり、円柱には、八、一六などの数の面をとったプロト・ドリス柱、各種の植物をモチーフとしたもの（椰子柱・蓮華柱・パピルス柱・合成柱）などがあった。

●**彫刻—丸彫彫刻**　丸彫彫刻には、神像、神殿や墳墓に安置される王や貴族の像、副葬品としてつくられた小形の人物像などの種類がある。その材料は石・金属・木・象牙・陶器などで、石には閃緑岩・花崗岩・角礫岩などの硬質のもの、石灰岩・砂岩・アラバスターなどの軟質のものがあり、金属は主として銅および青銅で、木材はアカシア、イチジクなどのエジプト産のもののほかに、針葉樹の輸入材が多く使われた。先王朝時代と初期王朝時代には材質があまり堅くなく、精巧な製作のできる象牙を材料とする牙彫が、彫刻の発展をリードした。大形の精巧な彫像の製作は、墳墓形式が発達し、礼拝所に彫像室を設けて死者の像を安置するようになった古王国時代から始まった。そしてこの種の像では、死者の霊が宿りやすいように、容貌を正確に写そうと努めたので、身体の部分でも、とくに顔が写実的に表現されるようになった。古王国時代では、ジェセル王坐像（第三王朝、カイロ、エジプト博物館）は等身大の墓像の最初のものであり、ラーホテプ、ネフェルト夫妻の坐像（第四王朝、カイロ）は彩色をあざやかに残し、玉眼が像の現実感をいっそう助長し、カフラー王坐像（第四王朝、カイロ）は堅い閃緑岩を刻んだ堂々たる彫像で、王者の威厳をこれ以上に表現した像はエジプト全期を通じて見られない。メンカウラー王と王妃の立像（第四王朝、ボストン美術館）は夫妻像の典型的なもので、アカデミックな堅さはあるが、品位に満ちた作品である。

これらは王や王族の像で、王家の工房でつくられたものであるが、ほかに私設の工房でつくられた私人の像で、すぐれたものも数多い。鬘をつけたものと、つけないものとの二体あるが、顔貌が相互に酷似するラーノフェル立像（第五王朝、カイロ）、精力的な五十男の姿を写実的に写したカアペル立像（「村長」の像、第五王朝、カイロ）、当時の社会で文字ある人として尊敬を受けた書記の姿をとって墓像をつくったもののなかでは、ルーブル美術館の書記坐像（第五王朝）などが傑作としてあげられる。これらの像のうち、石灰岩や木材などでつくられたものは一般に彩色され、その場合、頭髪は黒色、男子の皮膚は赤褐色、女子の皮膚は淡黄色、衣は白色に塗られていた。

中王国時代の彫刻では、北方のメンフィス系と南方のテーベ系との作品を識別できる。北方系の作品は、古王国時代に栄えた洗練された作風を継ぎ、技巧的にすぐれているが、いくぶん紋切り型で、繊弱な感じがないではない。リシュト出土のセヌセルト一世坐像（カイロ）、ハウワーラ出土のアメネムハト三世坐像（カイロ）などがその例である。南方系の作品は、地方芸術にありがちな粗く力強い物の見方に、メンフィス派に学んだ技巧をとり入れて人物の性格描写をおこなった。デール・エル・バハリ出土のセヌセルト三世立像（カイロ）などはその好例である。なお、古王国時代末期に始まった働く召使などの小像を墓に入れる風習は、中王国時代にもひきつづきおこなわれたが、中王国のものは前代のもののように石造ではなく木製で、しかもルーブル美術館の供物を運ぶ女の像（第一一王朝）など、少数の例外を除いて



はなはだ粗末である。新王国時代の彫像は、従来のものに加えて新しいポーズを採用し、量塊や線の扱いが洗練されて一般に優雅になったが、その反面表現が形式化し、全体の印象は冷たく生気にとぼしいものになった。新王国時代に入って、第一八王朝初頭の作品はまだ多分に中王国風を残しているが、ハトシェプスト女王のころから次第に新しい傾向が現われ、白冠をかぶったトゥトメス三世立像（カイロ）は勇武な王の像であるにもかかわらず、きわめて優美である。新王国時代には巨像が多く製作されたが、アメンヘテプ三世と妃ティイの坐像（カイロ）はその先駆的作品である。アメンヘテプ四世の治世、王の太陽神アトン（アテン）に対する狂的ともいえる信仰に伴い、徹底した写実主義的精神をもって、醜い身体的特徴をもつこの王の像をつくるようになったが、王がイクナトンと改名してエル・アマルナに遷都してからは、このような製作態度は止揚され、王妃ネフェルティティ胸像（ベルリン国立美術館）のような洗練された作品が生み出された。このいわゆるアマルナ芸術は、王家がアトン信仰を放棄してテーベに還都してからも、なお若干の影響力をもっていた。第一九王朝には、ラムセス二世坐像（トリノ、古代美術館）のような精巧な技術を誇る彫刻がつくられたが、生気に欠け、また王が各地に建立した神殿に奉納した巨大な自像は、芸術的にはすぐれたものではなかった。第二一―二四王朝のころの彫刻は、新王国時代後半期の様式を踏襲していた。第二二王朝の王妃カロママ立像（ルーブル）は、服装の細部を金象嵌で表現した優美な青銅像である。第二五王朝から、人物の顔貌を鋭く描写した彫像がつくられるようになった。メントゥエムハトの像（第二五王朝ごろ、カイロ）、やや遅れる「緑色の頭首」といわれる神官の首（第三〇王朝ごろ、ベルリン）などは、この系統の作品である。第二六王朝には、一般文化と歩調を合わせて美術も復古調になり、古王国時代の作品が多く模倣されたが、これらはいずれも冷たい形式化を示している。プトレマイオス王朝時代からローマ時代には、エジプト様式とグレコ・ローマン様式との奇妙な混合を示す彫像もつくられた。

エッフェル　トロカデル広場から望むエッフェル塔。アンテナを含めて320mの高さを誇る。250万本のリベットと10500本の鉄材で組立てられている

●**浮彫と絵画**　古代エジプトでは、浮彫と絵画はともに神殿・墳墓などの建造物の壁面を飾り、また碑・棺・櫃などの表面に施された。このほか、特殊な種類に、石灰岩の断片に図を描いたり彫りつけたりしたオストラコン、パピルスの絵巻物などがある。絵画はもちろん浮彫も多色で彩色された。おもな顔料は代赭の赤、黄土の黄、紺青石あるいは青色のフリット（ガラスの原料）の青、孔雀石あるいは緑色フリットの緑、なべ墨などの黒、白亜または石膏の白などで、展色剤には膠類・樹脂・卵白などが使用された。表現上の慣習も浮彫と絵画とに共通し、人物の顔はかならず横向きであるが、目と肩とは正面向き、腹部はほとんど横向きで、脚は完全な横向きになっている。すなわちエジプトの浮彫や絵画は、物を描くのに視覚的真実を写さず、個々の部分の観念像を相互の関係をあまり顧慮せずに寄せ集めたものであり、いわゆるプリミティブ芸術の性格をあらわしている。

初期の浮彫の例には、神殿に奉納するためにとくにつくられたパレットがあり、なかでも上下両エジプト統一という歴史的事件を表わしたナルメル王のパレット（第一王朝、カイロ）が重要である。第三王朝のヘシラの木製のパネル（カイロ）の浮彫は、輪郭は正確で肉づけは微妙である。第五王朝時代には私人の墳墓が発達して、礼拝所の壁面には、死者のこの世での恵まれた生活が来世でもつづくようにと、さまざまな楽しい情景を表わすようになった。サッカラのティの墓（第五王朝）は、死者の舟遊びの場面や、農夫・船頭など戸外で働く人と、室内で作業する各種の職人たちの姿を克明に写している。古王国・中王国時代の神殿や葬祭殿の壁面にも浮彫が施されたことはいうまでもないが、その遺物は少ない。しかしこの種の浮彫は、新王国からグレコ・ローマン時代を含む末期にかけて造営された神殿や葬祭殿には豊富にのこっている。この場合、一般の礼拝者に公開される部分には王の伝記的主題が扱われ、内密の部分には王が神々を礼拝し、神々が王に恩恵を与える部分が表わされた。浮彫はグレコ・ローマン時代に肉づけが丸みを帯び、輪郭が柔らかになり、人体の解剖学的正確さが失われる。

絵画では、すでに古王国時代のメイドゥーム出土の鴨の図（第四王朝、カイロ）が羽毛の状態を正確に描いていて、壁画の傑作である。壁画は、中王国時代の中エジプトの豪族の墓にも施されたが、現在の保存状態は良好でない。テーベの王陵や貴族の墳墓に描かれた新王国時代の壁画には、今日も色あざやかにのこるものが多い。レクミラ、ナクト、メンナなどの墓のものはその例である。アマルナ時代には、王一家の団欒の場面や、アトン信仰につながる自然のなかの鳥や獣の姿など、特色のある主題が選ばれた。パピルスの絵巻物では、死者があの世での危険な旅に役だたせる注意書きを集めた「死者の書」などがある。

●**工芸品**　工芸品には、石器、広義の陶器・金工品・木工品、繊維製品・牙角製品・皮革製品などがある。そのうちおもなものをあげると、まず石器では先王朝時代後期のフレーキングの技法による燧石製小刀がとくに美しく、石製容器は先王朝時代の堅い石のものや、王朝時代の半透明のアラバスターなどの柔らかい石製のものが魅力的である。土器は先王朝時代後期のものが、形体・装飾ともに変化に富んでいる。陶車は第一王朝のころから使われていたという。釉はすでにバダーリ期に石胎（土でなく石の素地）の小品にかけられていた。先王朝時代にはいって、人工的に準備されたらしい石英粉末の胎に応用されたが、この陶器は王朝時代を通じて発達し、器物のほか副葬用の人形や動物像、*ウシャブチ、護符の類、およびタイルなどの建築材もつくられた。釉はアルカリ質で、色は青・緑・紫・白・黄などであった。釉が単独で細工されたものがガラスで、その起原は不明であるが、第一八王朝には遺品があり、窯跡もテーベやエル・アマルナに発見されている。ローマ時代以前は、その技法はサンド・コア（砂芯）であった。エジプトでもっとも早く発見利用された卑金属は銅で、バダーリ期からあり、西アジア起原の青銅が普及したのは中王国時代からであった。銅・青銅の加工の技法には、鍛造・鋳造・鑞付け・金銀被せなどがあった。金は早くから知られ、今日おこなわれているたいていの技法で加工された。金を台とし、宝石・準宝石をちりばめた冠や胸飾りなどもつくられ、第一二王朝のすぐれた遺品がある。金を多量に用いた工芸品の例には、ツタンカーメン王の金の棺（第一八王朝、カイロ）がある。木工品のおもなものは家具で、遺品には玉座などの装飾的なものも、無装飾の実用品もあるが、いずれも構成は合理的で、使用者の安楽も十分考慮されている。〈新規矩男〉

📖新規矩男編『世界美術全集21　オリエント(2)エジプト』（一九六五・角川書店）▽杉勇編『世界の文化史蹟1　ナイルの王墓』（一九六七・講談社）▽杉勇編『大系世界の美術3　エジプト美術』（一九七二・学習研究社）

エッチング　⇩銅版画

エッフェル　Alexandre Gustave Eiffel（一八三二―一九二三）フランスの工学者・橋梁技術者。一二月一五日ディジョンに生まれ、パリの高等工芸学校に学ぶ。鉄骨橋梁の設計に天才的な独創性を示し、ポルトガルのドゥロ川の大鉄橋（一八七七）、南仏ガラビの水道橋（一八八〇―八四）などを建造して、耐風設計法を確立した。一八八五年にはニューヨークに贈る「自由の女神」像の構造を設計し、八九年パリの万国博覧会のために有名なエッフェル塔を建てた。九三年パナマ運河の建設に参加し、晩年は航空力学の研究にささげ、風洞やエッフェル塔をその実験に使用した。一二月二三日パリで没。

〔エッフェル塔〕Tour Eiffel フランス　一八八九年のパリ万国博に際し、エッフェルにより一八八七―八九年に建造された。底面は一二六メートル四方、高さ三〇〇メートルで、当時はそれ以前に建設された他のいかなる建物に比べても約二倍の高さであった。一九世紀後期に流行した高塔建築の傑作で、はじめパリの風致を害するとして反対があったが、その後はパリの象徴となった。〈浜谷勝也〉

江戸小紋　えどこもん　⇩小紋

絵所　えどころ　平安時代以後、宮廷、社寺などに設けられ、絵画関係の仕事に従事した機関。奈良時代の画工司が平安時代に入り、内匠寮に合

併されたのちにこのような名称がつけられたと思われる。九世紀後半にはすでに存在し、宮廷関係の絵画制作、建築・工芸品の装飾などをおこない、当代の絵画活動の中心として、ことにその和様化の発展に重要な役割をなした。機構は別当に五位蔵人、その下の預には実技出身の専門画師が任ぜられて全体を管理した。鎌倉時代になると社寺にも絵所を設けるようになり、東寺絵所、興福寺絵所などがとくに有名である。南北朝時代には院が専属の画師を雇ったが、これを院の絵所画師とよんだ。室町時代になると幕府に絵所を置くようになり、狩野、土佐両派の画師が召しかかえられ、江戸幕府もこれに倣っていっそう大規模なものとした。〈村重 寧〉

江戸時代の美術 えどじだいのびじゅつ

●時代の概観 ●建築・彫刻 ●絵画 御用画派の退廃と浮世絵の発達／写生画と南画の流行 ●書 ●漆工・陶芸・染織

美術の時代区分はかならずしも政治史の時代区分とは一致しないが、ここでは仮に、大坂の陣により徳川政権の天下統一が完了した元和元年（一六一五）から、大政奉還により明治新政府が誕生した慶応四年（一八六八）にいたる、約二五〇年間の美術をさす。

●**時代の概観** この時代の美術は、幕府諸大名や宮廷などの荘厳に奉仕する御用美術と、個性のおもむくままに自由な造形を追求する在野の美術とに、大きく二分することができる。前者は、江戸時代はじめ、封建支配層の文治理念に即応した新様式を形成すると同時に保守化して創造的な活動を停止し、以後は、現状打破の意欲に燃えた革新的な後者が、武士の不満分子をも加えた市民層の手によって多彩な展開をつづけていく。また、江戸と*上方を中心とする美術界の二元的傾向は、初期より明治期を迎えるまで一貫してつづくが、これらの中央美術が諸藩の枠を破って浸透し、美術の全国的な普及と同一化現象が顕著となったことも見逃がせない事実である。

前代につづいて純粋宗教美術は衰微の一途をたどり、これに代わって、生活に密着した工芸や絵画などの世俗芸術が発達した。こうした傾向の背後には、社会の安定と富の分散、さらに教育の普及など、美術享受層の飛躍的な増大が準備されていたことはいうまでもない。さらに海外文化との接触を制約した鎖国という異常な状況のもとにありながら、わずかに伝えられる中国明・清あるいはオランダなど外国の新しい美術にも鋭い反応を示し、江戸後半期には芸術理論や写実的技法の学習と展開に努めて一種の近代化に端緒をつけ、明治美術の新生へとつながる基盤を着々と築いていた。

●**建築・彫刻** 当代初頭には建築界も活況を呈した。ことに江戸は、覇者の都にふさわしい規模をもつ都市計画が断行され、江戸城や諸大名の江戸屋敷に豪壮な武家的書院建築が次々と造営されたが、明暦三年（一六五七）のいわゆる「振袖火事」によってことごとく焼失、残念ながら今は往時の盛観をしのぶ遺構をもたない。一方、京都では、実用的機能と造形美が簡潔な形式で調和した公家的書院建築を完成させ、*桂離宮や*修学院離宮などを営んだ。また茶室建築においては、前代以来の草庵風茶室とともに、*小堀遠州の指導になる書院風の茶室が多く建てられた。遠州好みの茶室としては金地院八窓の席、大徳寺竜光院密庵の席、同孤篷庵忘筌の席などが知られる。しかし、古来、日本建築の動向をつねに主導してきた寺院建築がまったく停滞衰微し、中期以降は全般的にさしたる成果も生まなかった。この時代独特の創造的な宗教建築様式としては、むしろ将軍や藩主をまつるための特殊な霊廟建築があげられ、代表的な遺構に久能山や日光など各地の東照宮がある。また黄檗寺院建築は、明代の建築様式を伝えて一服の清涼剤となったが、建築界全般に対する影響はみられなかった。ほかに、飛騨白川村の合掌造や川越の土蔵造など各地の民家住宅をはじめ、揚屋建築の京都島原の角屋、学校建築の岡山閑谷学校講堂、洋風建築の長崎大浦天主堂など、江戸時代の建築が開発した特殊な様式を今に伝える遺構がある。

江戸時代初頭に完成された回遊式庭園は、日本庭園の最高峰とみなされる桂離宮を生み出し、さらに借景を大胆に活用した修学院離宮上御茶屋などの名園を生んだ。また伝統的な枯山水では、まっ平らな地表面に構成される平庭的枯山水が、名造園家小堀遠州によって考案された。南禅寺方丈南庭、大徳寺孤篷庵直入軒南庭がその代表的作例である。中期以降は庭園の工人たちの多くが江戸に招かれ、水戸侯下屋敷の小石川後楽園、紀州侯の赤坂西園（旧赤坂離宮）、将軍家経営の浜御殿（旧浜離宮）、柳沢吉保の駒込六義園などの名園を築営して、庭園界の中心は京都から江戸へと移った感がある。

彫刻では、前代にひきつづいて建築の装飾彫刻は活況を呈したが、伝統的な仏像彫刻は正系仏師たちが創造精神を枯渇させてふるわず、わずかに宝山湛海らの僧侶が清新な作風をみせるにとどまった。むしろかえって、円空や木喰明満らの遊行僧が純粋な信仰的情熱によって作ったものに、宗教人としての激しい個性の表出が認められて興味深い。また、中国から招かれた仏工范道生は、写実性に富む明代末期の彫刻様式を伝え、黄檗宗の本山宇治万福寺に多数の彫像群を残した。黄檗彫刻の新鮮な作風は、行きづまりに悩む当時の仏師の心をとらえ、一部に流行した。

●**絵画** 〔御用画派の退廃と浮世絵の発達〕 元和三年（一六一七）狩野探幽は幕府の御用絵師となるが、以後狩野派は一大官学派と公認されて諸藩にも迎えられ、終始画壇に絶対的な権威を誇った。一方では土佐派の光起が承応三年（一六五四）に宮廷の絵所預に復帰し、のちには土佐派から分かれた住吉派も貞享二年（一六八五）二代目具慶のときに幕府の御用絵師に加えられるなど、支配層による絵画界の統制はすすんだ。しかし、これらの官学派は、封建支配層の原理に密着して清新な創造の意欲を失い、個性の表出をおさえるあまり、粉本を写し重ねる空虚な形式主義へと陥っていく。*久隅守景、*英一蝶らは、狩野派の内部から育ちながら自由な創造精神を失わなかった例外的存在といえよう。こうした御用画派の退廃をよそに、富と教養を増し、自由の拡大をみずからのものとした市民層は、さらに自身の喜びのための絵画をも獲得するにいたる。それが最大の消費都市江戸に生まれた独特の庶民芸術浮世絵であり、古典的伝統の根強く残る京都に展開した、宗達光琳派や円山四条派の装飾的絵画である。浮世絵は、明暦三年の大火以後盛んになる江戸の出版文化に乗じて、挿絵本の世界に活躍する*菱川師宣によって創始された。遊里と芝居町という二大悪所を温床とし、木板画という複製手段によって普及した浮世絵は、時につれて移ろう江戸町人共有の美的感情を、如実に代弁する庶民絵画であった。*鈴木春信・*鳥居清長・*喜多川歌麿・*東洲斎写楽・*葛飾北斎・*歌川広重の錦絵期以降の六大家をはじめ、近来評価の高い*歌川国芳らが、美人画・風俗画・役者絵・風景画・花鳥画・武者絵・戯画など、幅広い画材にそれぞれの個性的画風を示している（→浮世絵）。俵屋宗達により興り、元禄期の*尾形光琳、幕末の*酒井抱一らによって継承された*宗達光琳派は、古典王朝の美意識を近世的に復活させたもので、その豊麗な装飾的絵画は、武家文化と対峙する町人文化の中でもっとも明るい部分を代表するものであった。

〔写生画と南画の流行〕 一八世紀中ごろの実証主義的思潮の中で、来朝した清人沈南蘋の写実的画風や、新たに紹介された西洋絵画の影響を受けて、*円山応挙が写生画の新風を京都画壇にまき起こした。はじめ狩野派に学んだ応挙は、その粉本主義を守るがゆえに現実の形態から離れるようになった画風を不満とし、「即物写生」を提唱して絵画に現実感をとり戻そうと計ったのであった。応挙の新鮮な写生画風は、門下の*長沢芦雪や*呉春（四条派の始祖）の働きもあって、江戸時代後期の絵画界に支持され、*円山四条派という「写生派」の一大派閥を形成することになる。

さらに、知識人の中国趣味に端を発した南画（文人画）は、明代以降中国絵画の主流となった南宗画をとり入れ、画家の内部に沸きおこる興趣を率直に画面に流露しようとする、独自の立場を守って流行した。*池大雅・*与謝蕪村をその大成者とし、*浦上玉堂・*青木木米・*田能村竹田のほか、江戸には*谷文晁・*渡辺崋山・*椿椿山らを出して、一八〇〇年代には写生画派に対立する南画の全盛期が招来される。そのほか、蘭学の発達とともに合理的な西洋画法を知り、その理解と実践を試みた洋風画が秋田、江戸、長崎で起こり、*司馬江漢や小田野直武（一七四九―八〇）、*亜欧堂田善らを出した。あるいは田中訥言（?―一八二三）・岡田（冷泉）為恭（一八二三―六四）らの尊皇思想にもとづき王朝絵画復興を意欲した*復古大和絵派の運動など、官学派の停滞をよそに、後半期には、多岐にわたる絵画思潮がそれぞれにすぐれた成果を結実するのであった。また初期の*宮本二天、中期の*伊藤若冲・*曾我蕭白、後期の*絵金ら、強烈な個性を画面に燃焼させた、一代限りの孤絶な画家もいたことを忘れてはならない。

●**書** この時代の書には、和様、唐様という二つの大きな流れがあり、前者は上代様を近世的に蘇生させようとする「寛永の三筆」（*近衛信尹・*本阿弥光悦・*松花堂昭乗）らによって当代初、中期に、後者は中国晋、唐の古法を基礎に明末清初の新風を加えた「幕末の三筆」（*貫名菘翁〈海屋〉・*巻菱湖・*市河米庵）や*頼山陽らによって後期に、それぞれ書道界の主流をなした。ほかに、*良寛・*白隠らの僧侶や池大雅・浦上玉堂らの南画家によって、専門書家とは異なる新鮮な個性的書風が開発された。

●**漆工・陶芸・染織** 漆工は、技術的には洗練の度を加えたが、一体に細工的な弱さを免れぬ作品が多い。こうしたなかで、本阿弥光悦から尾形光琳に連なる系譜が、斬新な意匠と大胆な手法とに

1

江戸時代の美術

4

1. 風俗図（17世紀前期）紙本金地着色 6面 国宝 滋賀 井伊家「彦根屏風」の通称で知られている
2. 喜多川歌麿「娘日時計・申の刻」（18世紀後期） 大判錦絵
3. 円山応挙「昆虫写生帖」部分（1776）紙本着色 東京国立博物館
4. 日光東照宮回廊（1636） 国宝 陽明門の左右につづく回廊の彫刻
5. 亜欧堂田善「浅間山図」（19世紀初期）紙本着色 六曲屏風一隻 東京国立博物館 写実的洋風画の屏風絵

2

5

3

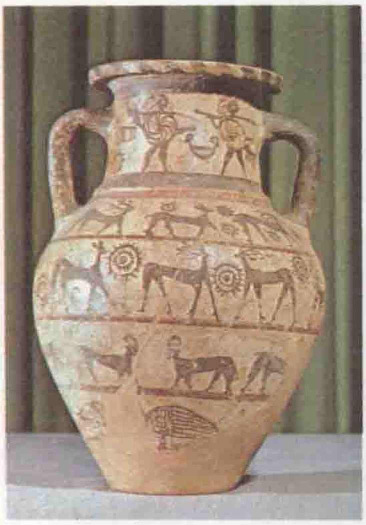
より他と異なる生新な働きをしているのが注目される。また、東北の南部塗や会津塗、輪島の沈金、伊勢の桑名盆など、全国各地にその地方特産の漆器産業が発達をみた。陶芸は、柿右衛門や伊万里、鍋島を中心とした九州諸窯、九谷焼を中心とした北陸諸窯、京焼とその影響を受けて発達した近畿、四国、中国地方の諸窯と、地域的に三系統に大別できる。時代的には天明、寛政（一八世紀末）ごろを境として前後に分けられ、主要陶地が独自の作風を誇った前期に対し、後期には全国各地に陶窯が開かれ、多様な作風を競い合った。また陶芸家として個人的に名を残したものに、*野々村仁清、*尾形乾山、*奥田頴川、*青木木米らがいる。染織は、間口の広さと質的な奥行の深さによって、日本染織史上もっとも充実した時代を迎えた。染では、前代の辻ヶ花染や縫箔に加えて糊防染の模様染が種々開発され、元禄のころ友禅染によって集大成された。一方の織においても、主として能衣装の方面で絢爛豪華な展開をみせ、また地方機業のめざましい発達と、材質面での木綿の進出が注目される。〈小林 忠〉

エトルリア美術 ——びじゅつ ローマ人に先立ち、前七世紀から前二世紀ごろにわたり、イタリア半島北部から中部（エトルリア）にかけて栄えたエトルスク人の美術。いくつかの説があるが、一般に前一〇世紀ごろから前八世紀ごろにかけて小アジアのリュデア地方から海を渡ってイタリア半島に移住して来た民族と解釈されている。はじめ彼らは土着のテルラマレおよびビラ・ノーバ文化と混淆し、前七世紀にはオリエントの影響を受け、ついでその世紀末ごろから半島南部のギリシア植民都市と接触し、前六世紀以後、ギリシア文化の強い影響を受けた。その発展段階は通常イオニック期（前七世紀—前六世紀中葉）、アルカイック期（前六世紀中葉—前五世紀中葉）、ヘレニスティック期（前四世紀—前二世紀）の三つの時期に分けられるが、エトルリア美術はこれらの影響を受けながらも、建築・彫刻・絵画・工芸など造形の各分野においてきわめてすぐれた独自の美術を発展させた。彼らの墳墓芸術はそのもっとも顕著な表明である。

〔建築〕西洋建築史上に特筆すべきことは、エトルリア建築が煉瓦または石材による堆石式のアーチ建築を発展させたことである。もともとオリエントに発したこの建築構造はエトルスク人の墳墓建築に採用され、のちローマ人によっていちじるしい発展を見た。その最古の遺構は前七世紀中ごろのチェルベテリのレゴリーニ・ガラッシの墓の

エトルリア美術

1.アテナの像（前6世紀末ごろ）　青銅　高さ32.5cm　ビラ・ジュリア美術館
2.タルクィニアの豹の墓（前400ごろ）の壁画。当時の貴族の饗宴のありさまを描く
3.燭台（前4世紀）　青銅　高さ44.4cm　ビラ・ジュリア美術館
4.フィコロニのキスタ（前4世紀末ごろ）　青銅　高さ53cm　ビラ・ジュリア美術館
5.アンフォーラ（前6世紀初頭）高さ23.3cm　ビラ・ジュリア美術館
6.ヘルメスの頭部（前500ごろ）テラコッタ　高さ39cm　ビラ・ジュリア美術館
7.夫妻像棺（前6世紀後半）　テラコッタ　全高142cm　ビラ・ジュリア美術館



天井、ベイオのカンパーナの墳墓の入口などに見られる。エトルリアの都市建造物を代表する建築は神殿で、そのプランはギリシアの神殿に類似し、正面に柱廊玄関（プロナオス）を備え、煉瓦で囲まれた内陣（ケラ）は一室もしくは三室に分けられている。柱や梁などは木材を使用し、切妻屋根の棟、その他建築上部の細部は彩色したテラコッタの飾板によって飾られていた。一般にその神殿建築の発展は次の三つの時期に分類される。その第一期は前六世紀中ごろからその世紀の終りまでで、ベイオのミネルバ神殿は代表的遺構である。第二期は前六世紀末から前五世紀中ごろまでの時期で、この期の特色は華麗な装飾にある。第三期は前四世紀中ごろから前二世紀までの時代で、この期の建築にはギリシアの影響がいちじるしい。他方、エトルリア建築をもっとも特徴づけるものは墳墓である。その形式は時代によってかなり異なり、井戸形・長方形・四角形・円形などがある。穹窿天井をもつ純然たる墳墓建築が現われたのは前七世紀以後である。これは周囲を円形に囲んだ塚形式の墳墓で、その多くは地下に構築され、その上を土で覆っている。穹窿天井の遺構ではキウシの太公の墓がとくに有名である。

〔彫刻〕 初期の代表的な作品には、キウシその他の墳墓から発見されたテラコッタの骨壺がある。初期の骨壺には蓋の上に小さな人物や動物の像を形どったものが見られ、前七世紀ごろになると骨壺全体が人体を形どったものとなった。しかし火葬の習慣が前六世紀中ごろに終わり、これに代わって棺の上に人物がよりそう半臥像のあるテラコッタの棺が制作されるようになった。現在ルーブル美術館やローマのビラ・ジュリア美術館にあるチェルベテリ出土の蓋に夫妻半臥像のある棺はそのもっともすぐれた作例で、制作年はいずれも前五二〇年ごろと推定されている。アルカイック様式と呼ばれる前六世紀から前五世紀中ごろまでの時期はエトルリア彫刻の最盛期で、一方にギリシア美術の影響を受けながら、他方、その表現や様式においてエトルリア彫刻の独自性を発展させた。ベイオのミネルバ神殿の屋根を飾った『アポロンとヘラクレスの群像』（ビラ・ジュリア美術館）、『立てる少女』（コペンハーゲン・ニカルルスベリ陳列館）は陶棺の半臥像とならんで、この期のテラコッタ彫刻を代表する傑作である。このアポロン像（別名ベイオのアポロン像）はエトルリアの作家の中でその名が知られている唯一の彫刻家ウルカ **Vulca** の作である。テラコッタの彫刻とならんで、ブロンズ彫刻にも数多くのすぐれ

た作品が遺されている。ローマ建国の伝説にまつわる『カピトリーノの牝狼』（ローマ・コンセルバトーリ美術館）ならびに怪獣『アレッツォのキマイラ』（フィレンツェ考古博物館）は精巧な鋳造技術と写実的な力強い表現力をもつ前五世紀のエトルリアのブロンズ彫刻の傑作であろう。またこの時期には頭部から下部がいちじるしく細長くなった奉納のブロンズ小像が多数制作されている。その細長く引き伸ばされた身体は写実的な頭部とはきわめて対照的であり、エトルリア彫刻のなかでは異質の表現である。次いで前四世紀以後に制作された多くの作品は前世紀に見られた生気と独自性を失い、しだいにギリシア、ローマの同化が顕著となった。なお、エトルリアには大理石彫刻はほとんど見られない。

〔絵画〕エトルスク人はさまざまな形をした巨大な墳墓を築き、そこに多くの日用品を副葬するとともに、墳墓の壁面を美しく彩色したフレスコ画で飾った。多くの壁画が残存しているのはタルクィニアの墳墓群、ブルチのフランソワの墓、ベイオのカンパーナの墓などであるが、そのうちもっとも多くのすぐれた壁画が残るのはタルクィニアの墳墓群である。前六世紀中ごろの作とされる牡牛の墓の正面に描かれたトロイア戦争の情景では、人物のみでなく灌木や花環が自然主義的技法によって描かれ、その色彩も赤・黄・青・緑など多彩な色が用いられている。また、前六世紀の壁画には酒宴の場面や踊る男女を主題としたものも見られ、それらは自由で明るく生気に満ちている。人物とともにイルカ・水鳥・樹木・草花なども描かれ、その自然との密接な関係は先史時代のクレタ絵画を想起させる。前五世紀になると男爵の墓、食卓の墓などに見られるように色彩は和らげられ、構図に調和と統一のある厳格な画風が現われた。男爵の墓の技法は一般に用いられていたフレスコではなく、テンペラを使用している。しかし前四世紀以降、壁画の主題と画風は一変する。鬼の墓には赤い頭髪をふり乱し、鋭い角をもったトウクルカと呼ばれた鬼が描かれ、同じ墳墓内のベルカ家の墓には美しい婦人の側に冥界の宣告者である不気味なカルが描かれているなど、モチーフは死後の世界に対する不安と恐怖に一変する。

〔工芸〕エトルリアの工芸はブロンズならびに金工品に独創的で見事な技量を示しているが、これらの技法はオリエントやギリシアに学び、やがてみずからの手ですぐれた作品を作り出した。タルクィニアやチェルベテリでは前七世紀から前六世紀にかけてブロンズの製作が盛んで、ブルチでは前六世紀後半に装飾的な人物を載せた、あるいは脚部に動物の脚を形どった三脚台、燭台、香炉などが多量に製作された。ブロンズの鏡やキスタと呼ばれる長方形もしくは円筒形の化粧箱に刻まれた繊細にして流麗な線刻は、古代において他の類例をみない見事なものである。その主題は美の女神や神話の愛の物語を扱ったものが多く、制作の中心地はパレストリーナやブルチであった。バチカン美術館にある『エロスとケファロスの手鏡』や『フィコローニのキスタ』はその代表的作例である。金製品では襟どめ、耳環など女性の装身具が多数発見されているが、その一つ、チェルベテリの王妃の墳墓から出土した襟どめ（バチカン美術館）は前七世紀中ごろの精巧をきわめた逸品である。陶器は黒色のブッケロを除いてはあまりふるわず、その技法、装飾の主題もすべてがギリシアの壺の模倣である。膨大なギリシア陶器が運び込まれ、エトルリアの陶器はほとんどその影響下に置かれている。しかし、エトルリア独特のブッケロは光沢ある黒陶で、その技法もギリシアと異なる。現存する最古のブッケロは前八世紀ごろに帰されるが、多くは前五世紀ごろ、キウシがその中心地で、これらは厚手で一段と光沢がある。

エトルリアの美術は古代ギリシアから多くを学びながら、それとは異質な力強い表現とたくましい写実精神を発揮し、独自の様式を確立した。その特質はむしろイタリアの中部に移住してその風土に培われたもので、ローマ人に継承され、やがてイタリア美術固有の性格となって受け継がれている。

〈前田正明〉

絵具

えのぐ　顔料（彩料）を各種メディウム（媒剤）やベヒキュール（仲介物）によってペースト状あるいは固形のものに均一に練り合わせた彩色材で、それぞれの材質に応じて下地ごしらえをした、紙・布・木板・金属などサポート（基底物）に定着するようにつくられている。その種類には、油絵具・水彩絵具・グァッシュ絵具・テンペラ絵具・パス系絵具・コンテ・色鉛筆・フレスコ用絵具（アルカリ耐性加工）、さらに二一世紀の絵具といわれる合成樹脂絵具（新顔料とアクリル系樹脂による）などがある。

〔絵具の歴史〕彩料の発見とその用法の姿によって、蠟画（*エンカウスティック）・*フレスコ画（フレスコ、セッコを含む）・*テンペラ画・*デトランプ・*水彩画（透明）・*グァッシュ（不透明）・パステル画・コンテ画（サンギーヌを含む）・クレヨン画（色鉛筆を含む）と種別されてきたが、基本的には顔料や染料が使われることに変りはなく、変化してきたのは彩料を定着させる仲介物の用法や媒剤の変遷なのである。この過程で、彩色効果としてこれらの彩料は大きく二つに分けてみられる。一つは彩色に艶のある発色を求めて、ついに油絵具に発展した系列であり、もう一つは艶消しの発色効果をつくってきたフレスコ画や東洋画の絵具の性格である。

したがって、彩料の発見とそれが使われた様子は、古くは有史前のアルタミラ洞窟やラスコー洞窟の絵画などに見ることができる。これらのおもな彩料は、酸化鉄を呈色成分とする天然土で、色相は黄・褐・紫を示し、黒は植物性炭化物によると思われる。エジプト第一一王朝(前二〇五〇ごろ)になると、緑・青の天然鉱物が彩料として現われ、ギリシアにおいては前四世紀にリード（鉛白）のつくり方が知られ、バーミリオン（辰砂＝朱）が天然出土したこともわかっている。あるいは葡萄酒をつくった絞り粕を乾燥炭化してぶどう炭（ノアール・ド・ビーニュ）がつくられ、瑠璃（ラピスラズリ）・黄土・琥珀（アンバー）などがあった。一方、医家用の目的から油の研究がおこなわれ、亜麻・罌粟・胡桃からの搾油、油の乾性をます方法、脱色法や油の乾燥を促進する一酸化鉛（密陀僧）が知られていた。これらのことは、後世の油絵具の完成の大きな基礎をなしている。さらに、エジプトの棺板絵やギリシアのポリグノートやアリスティード（アレクサンダー大王時代）が発明したと伝えられる蠟画法からも、彩料に展色性と固着力をもたせることや、透明効果を与えることによって審美性の増大と耐久性の維持についての希求があったことがわかる。

絵具になる顔料の色数は、中世まではあまり多くない。*ファン・アイクのころでも鉛白（シルバー・ホワイト）、ラピスラズリ（青）、緑土（テルベルト）、石黄（オルピメント）、黄土と、それを焼いた赤褐色およびブラウン・ベルダシオ（黒褐色）にマダーの七、八色にすぎない。ルネサンスのころから植物性染料や動物性色素が利用され、黒石（ピエール・ノアール）も画材に現われる。実際に顔料が人工的に開発され始めたのは一七〇四年、ドイツ人ディースバハの青からで、やがて産業革命の波とともに一九世紀にかけてにわかに活発になった。それまでの画家の工房で黄土を焼いて色相の変化をつくったり、薬研で原色をつぶし水簸精製（水のなかでふるいにかけて粒子を揃える方法）していた仕事は機械による工場に移った。また保存法も、動物の臓器（牛の膀胱）につめ酸化を防ぐために水甕にたくわえていたのが、イギリスで一八二四年に金属チューブが発明されて以来、今日の便利さになったのである。

この間、画家のパレットに現われたラピスラズリは高価なため、一八二四年にフランス政府は奨励金を出して化学的合成法を研究させ、ギメーによって今日のウルトラマリンが生まれた。マラカイト・グリーン（孔雀石）も変色が早いので自然にすたれ、一八、九世紀の絵画に多く現われたビチューム（瀝青）やテル・ド・キャセルも自然と姿を消している。これらに比して、絵具のなかで生命の長い顔料はシルバー・ホワイトである。一八四五年に工業化されて絵具の仲間入りをしたジンク・ホワイト（フランスのクルトアが一七八二年に製法を開発）も安定性があり、その需要は多いが、ヨーロッパでは補助的な位置にとどまり、シルバー・ホワイトのほうが油絵具のなかにあってマチェールを支える主要な位置を占めている。古い時代の画家のパレットではリード（鉛白）とよばれたり、ブラン・ド・ブロンとしてその名は今日にまで及んでいる。このように、絵具の世界も一九世紀の有機合成化学の発達によって、その化学的性質や耐久性の弱い天然有機のものは、人工的なものにおきかえられてきている。また、天然資源の消滅によって合成のものに変わったネープルス・イエローやテルベルトといったものもある。ファン・アイク以来使われていたオルピメント（石黄）も、有毒・不安定のために、二〇世紀にはいると、ただちにその姿を消した。一八〇九年、ボーゲランによって新しく登場したクロム・イエローは、その世紀なかばには彩料となって、*ターナーに愛され、*ゴッホの彩筆を喜ばせたのである。ひきつづいて一八一七年には、カドミウム・イエローが安定性あるものとして、絵具の系列に加わった。さらに石油化学の発展に伴い、アゾ系・フタロシアニン系の微粒子顔料がつくられるようになり、これらはその着色力の大きい点で（在来のものの三〇〇倍以上）彩料の世界に一つの転機をつくる様子をみせている。

〔製品としての絵具〕絵具の色数は各国のメーカーにより多少の差異はあるが、主要なものだけでも五、六〇種を超え、中間色などを加えると一〇〇種以上を数える。しかし、画家が常用する色数は意外に少なく、最低七色ぐらいから二三、四色である。これだけでも画面に複雑なニュアンスが出るのは、その組合せの妙によって多彩の効果を示しているからなのである。

絵具のメーカーはフランス、イギリス、ベルギー、オランダ、イタリア、ドイツに世紀を超える

伝統技術を持つ会社がある。その良否は、顔料の品位のよいことが条件であるが、顔料を絵具のために処理する技術や顔料系列の選定の良さ、媒剤の合成技術、捏練技術にもよるのであり、絵具として彩色した結果その審美性の持続と安定をもつことは、画家の技術とともに、また画家の目と技術を理解している技術者によってはじめてつくられるのである。

〔東洋の絵具〕東洋においては、原石を粉砕・水簸精選した岩絵具、黄土色から褐色の呈色成分をもつ風化土を原料とした泥絵具、植物性染料による水絵具、さらに動物性色素からつくった臙脂などがある。白色系には胡粉と称して貝殻（ハマグリ）を焼いてつくった炭酸カルシウムを主成分とするもののほか、白土、唐の土（鉛白＝塩基性炭酸鉛）が使われる。唐の土は油絵具のシルバー・ホワイトであるが、硫化して暗色化しやすい難点がある。そのほか、金・銀泥・墨・水晶末・珊瑚末・鉛丹・石黄・弁柄といった特殊なものがある。その他、新岩と称する擬和物によるものもつくられている。

顔料はその粒子を細かくすると色味は薄くなるもので、たとえば緑青・群青をさらに微粒子にしていくと白緑・白群とよばれるものになる。また顔料は、粉末のままの色と濡れ色とでは、濡れ色のほうが発色して（濃く）見える。水性と油性の濡れ色では、油性のほうがいっそう発色に深みをますのである。また東洋画では大部分の彩料は不透明に色どられる。それは仲介物が膠水によるからであり、顔料の種類によって、膠水の濃度は定着と発色に非常に関係がある。

〔絵具の毒性〕顔料に使われる金属元素は重金属の塩類であるから毒性をもっている。本質的に毒性をもつものには、銅と砒素の成分をもつエメラルド・グリーン（緑青）、鉛分をもつシルバー・ホワイト（鉛白・唐の土）、クロム・イエロー（黄鉛）など、ゼレノウセスによる中毒要素をもつクロム・レッド系、硫化水銀をもつバーミリオン（朱）などがあり、さらにコバルト、バイオレット、ライトでは砒酸コバルトが主成分で、いずれも水銀・砒素・銅・鉛・カドミウム（セレン化）をもつわけである。しかし、これらのものはいずれも完全皮膚から吸収されるものではないから、傷口に付着放置したり、直接口でなめたりしない限り安全と考えてよい。また古くはその毒性を利用して防腐材として使われていた辰砂などでは、硫化水銀の形である限りは体液に溶けないので、人体には毒にならないといえる。〈寺田春弌〉

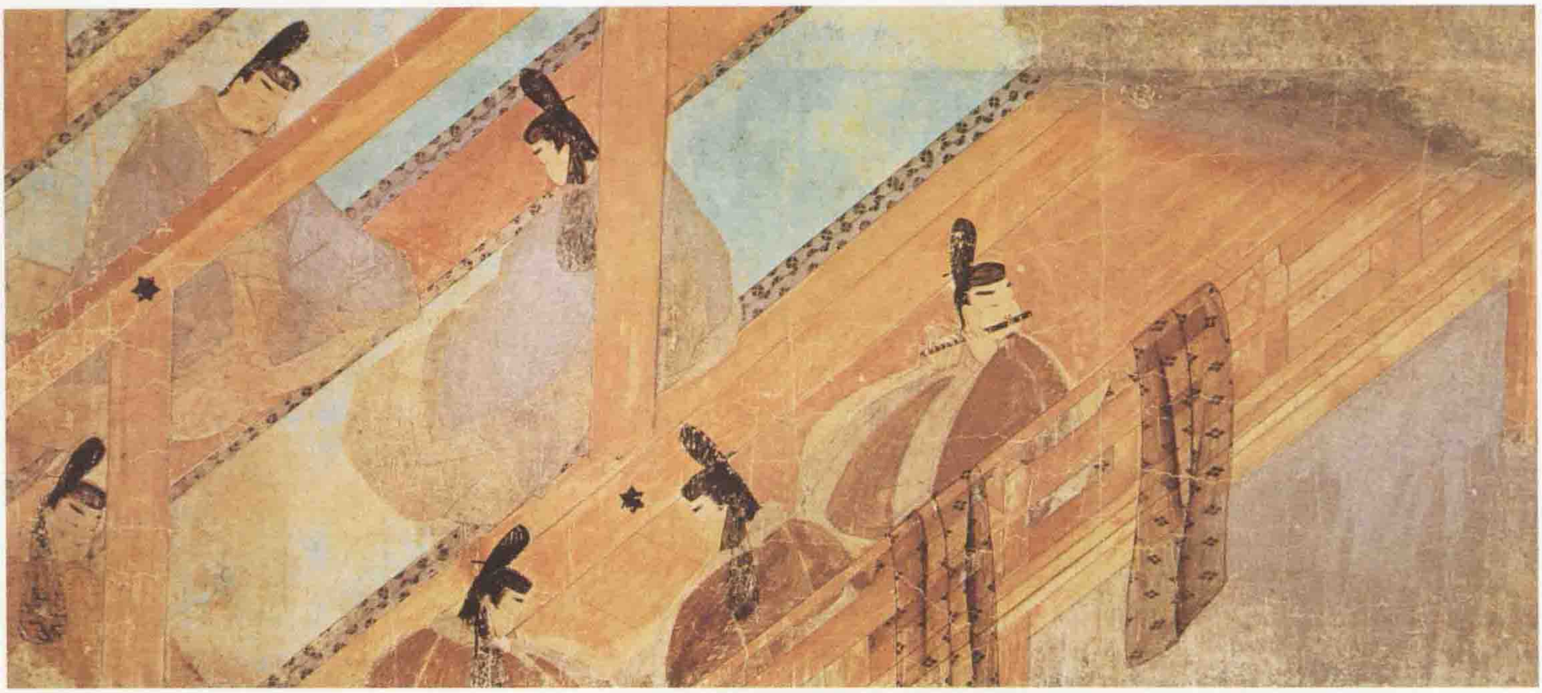
海老原喜之助 えびはらきのすけ（一九〇四—七〇）洋画家。明治三七年九月一三日鹿児島市に生まれる。*有島生馬に師事し、川端画学校に学んだ。大正一二年（一九二三）フランスへ渡り、藤田嗣治に師事する。二科展、サロン・ドートンヌなどに出品のほか、ニューヨーク、アントワープで個展を開く。昭和九年（一九三四）帰国し、翌年独立美術協会会員となった。二六年『殉教者』が文部省買上げ、日本国際美術展では、三二年『燃える』が国立近代美術館賞、三四年『蝶』が最優秀賞を受けた。翌年第一回毎日芸術賞受賞。国際形象展同人となるほか、三九年に前年の自選展ならびに独立展出品の『雨の日』の業績により、芸術選奨文部大臣賞を受ける。その間、世界各国の国際展に出品、知性的具象絵画の代表作家として活躍し、四二年から滞欧中であったが、四五年九月一九日パリに没した。〈小倉忠夫〉

エプスタイン Jacob Epstein（一八八〇—一九五九）ポーランド・ロシア系のアメリカ人彫刻家で、イギリスで制作活動にたずさわった。一〇月一〇日ニューヨークに生まれ、同地の美術学校、次いで一九〇二年からパリの美術学校に学び、その間、*ロダンおよび古代オリエント彫刻に影響を受けた。パリのオスカー・ワイルドの墓石（一九一二）に

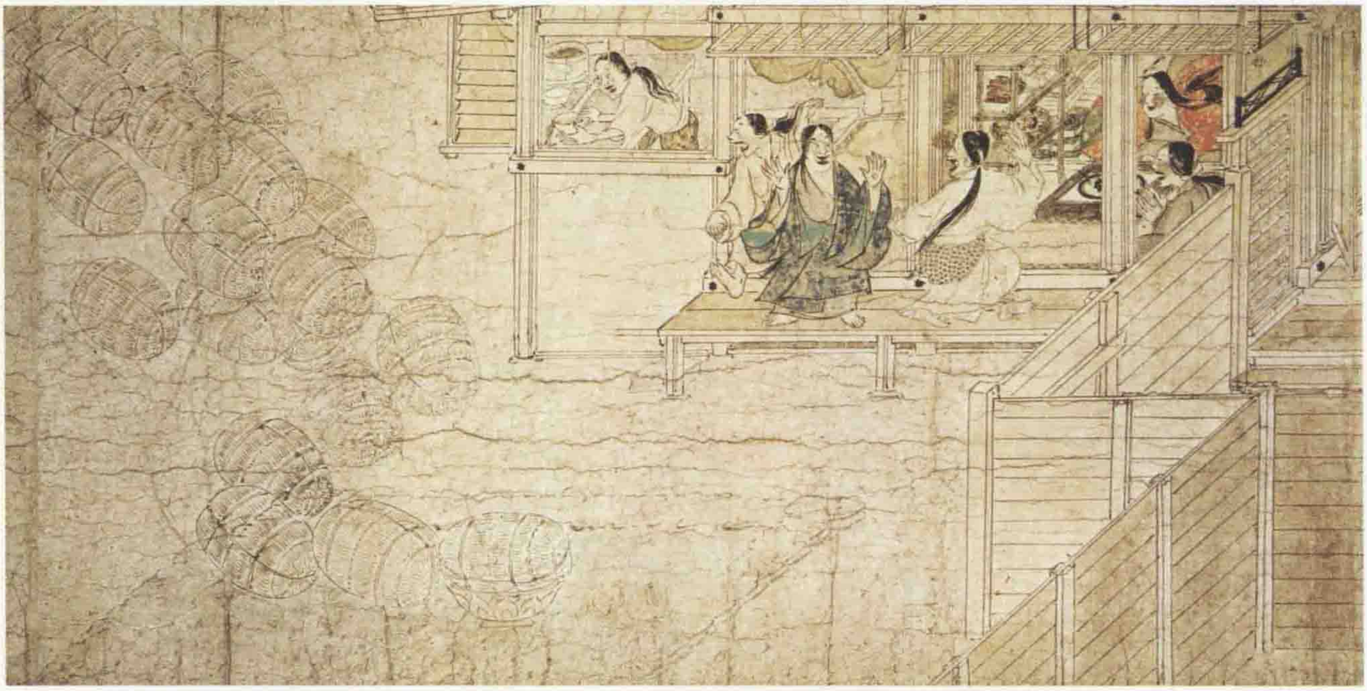
絵の具の名称

	絵の具名（かな書き：英名）	（欧文：仏名）	主成分
白	シルバー・ホワイト	Blanc d' argent	塩基性炭酸鉛
	ジンク・ホワイト	Blanc de zinc	酸化亜鉛
	チタニウム・ホワイト	Blanc de titane	酸化チタン
紅	○ローズ・マダー	Garance rose	植物性パープリンを含む
	○ディープ・マダー	Garance foncé	現在はアリザニン・レーキ
	○カーマイン・レーキ	Laque carmine	動物性コチニール
	○クリムソン・レーキ	Laque cramoisie	現在はアリザニン・レーキ
朱	バーミリオン	Vermillon	硫化水銀
	フレンチ・バーミリオン	Vermillon français	硫化水銀
	チャイニーズ・バーミリオン	Vermillon de Chine	硫化水銀
赤	カドミウム・レッド	Rouge de cadmium	セレン化カドミウム
	カドミウム・レッド・パープル	Rouge de cadmium pourpre	セレン化カドミウム
黄	カドミウム・イェロー・レモン	Jaune de cadmium citron	硫化カドミウム
	カドミウム・イェロー・ライト	Jaune de cadmium clair	
	カドミウム・イェロー・ミドル	Jaune de cadmium moyen	
	カドミウム・イェロー・ディープ	Jaune de cadmium foncé	
	カドミウム・イェロー・オレンジ	Jaune de cadmium orange	セレン化カドミウム
	レモン・イェロー	Jaune citron	クロム酸バリウム
	ストロンシャン・イェロー	Jaune de strontiane	クロム酸ストロンチウム
	クロム・イェロー・レモン	Jaune de chrome citron	クロム酸鉛
	クロム・イェロー・ライト	Jaune de chrome clair	
	クロム・イェロー・ミドル	Jaune de chrome moyen	
	クロム・イェロー・ディープ	Jaune de chrome foncé	
	クロム・イェロー・オレンジ	Jaune de chrome orange	
	ネープルス・イェロー	Jaune de Naples	アンチモン酸鉛
	ブリリアント・イェロー	Jaune brillant	現在は合成
	○オーレオリン	Aureolin	亜硝酸塩第２コバルトカリ
褐	イェロー・オーカー	Ocre jaune	天然土（酸化鉛を含む）
	ロー・シェンナ	Terre de sienna naturelle	天然土
	●バーント・シェンナ	Terre de sienna brûlée	ローシェンナの焼成
	ライト・レッド	Brun rouge	土性赤色酸化鉄
	インディアン・レッド	Rouge d' Indien	
	ベネチアン・レッド	Rouge de Venise	
	テラ・ローザ（イタリア）	Rouge de pouzzole	
	ロー・アンバー	Terre d' ombre naturelle	天然こはくの風化土
	●バーント・アンバー	Terre d' ombre brûlée	ロー・アンバーの焼成
	バンダイク・ブラウン	Brun Van-Dyck	合成
	セピア	Sépia	イカ墨、現在は合成
	マルス・ブラウン	Brun de Mars	沈澱酸化鉄
緑	カドミウム・グリーン・ライト	Vert de cadmium clair	カドミウムと合成
	カドミウム・グリーン・ディープ	Vert de cadmium foncé	
	○ビリジアン	Vert émeraude	含水酸化クロム
	オキサイド・クロミウム	Chrome d' oxyde	無水酸化クロム
	エメラルド・グリーン	Vert véronèse	酢酸銅と亜砒銅の複塩
	クロム・グリーン No.1〜5	Vert anglais	クロム酸鉛と合成
	コバルト・グリーン	Vert de cobalt	酸化コバルト
	○グリーン・アース	Terre vert	緑土（珪酸鉄）
	サップ・グリーン	Vert de vessie	ラムナス、現在は合成
	コンポーゼ・グリーン	Vert composé	含水酸化クロムとの合成
	タルキー・グリーン	Vert de Tarquie	人造炭酸銅
碧	○ウルトラマリン・ライト	Bleu d' outremer clair	珪酸アルミニウムと硫化
	ウルトラマリン・ディープ	Bleu d' outremer foncé	ソーダの複塩
藍	セルリアン・ブルー	Bleu de céruleum	錫酸コバルト
	○コバルト・ブルー	Bleu de cobalt	酸化コバルト
	○プルシアン・ブルー	Bleu de Pruss	フェロシアン化鉄加里
紫	コバルト・バイオレット・ディープ	Violet de cobalt foncé	燐酸コバルト
	コバルト・バイオレット・ライト	Violet de cobalt clair	砒酸コバルト
	ミネラル・バイオレット	Violet minéral	燐酸マンガン
	マース・バイオレット	Violet de Mars	水酸化第２鉄
黒	ランプ・ブラック	Noir de fumée	油煙
	ピーチ・ブラック	Noir de pêche	パイン黒（植）
	アイボリー・ブラック	Noir d' ivoire	ボーンブラック（動）

注　現在一般に絵の具として作られているものをあげたが、新顔料や灰色調絵の具は、メーカーによって各自の名称をつけている場合が多いので省略した。○は透明色、●は半透明を示す



源氏物語絵巻　「鈴虫（二）」（平安時代·12世紀）　紙本着色　21.8×48.2㎝　国宝　東京　五島美術館　十五夜の夜、源氏は若い公達と冷泉院に参り、管絃し、月明の中に語りあかす。

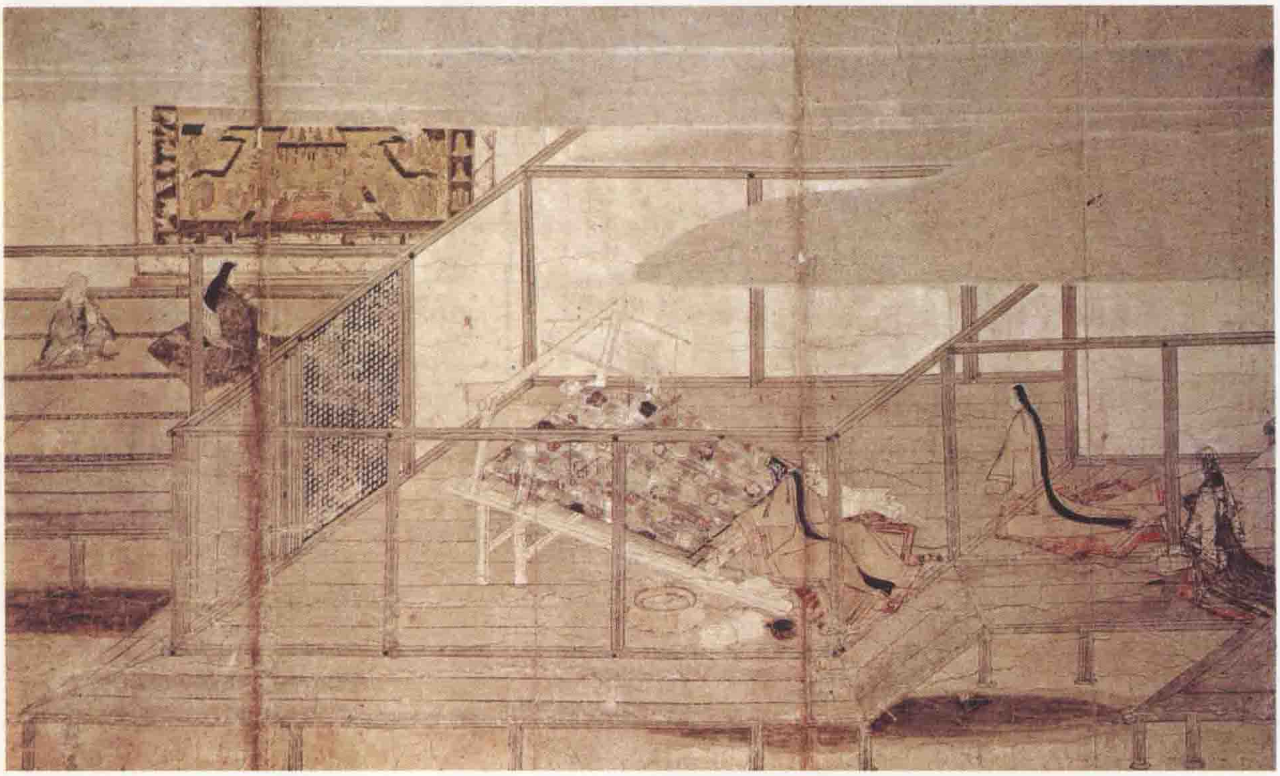


信貴山縁起　「飛倉の巻」（平安時代・12世紀）　紙本着色　縦31.7㎝　国宝　奈良　朝護孫子寺　修行僧命蓮の使う不思議な鉄鉢が、山崎長者の倉を山上に運ぶが、長者の懇願を入れた命蓮のいいつけで、中の米俵だけはふたたび空を飛んで長者の家に戻る。その奇蹟に驚く家人たちを描いた部分。

鳥獣人物戯画（平安時代・12世紀） 紙本墨画 縦30.6cm 国宝 京都 高山寺 全四巻のうち、第一巻の巻頭、渓流に遊ぶ兎と猿を描いた部分。全巻を通じてこの第一巻がとくにすぐれている。

伴大納言絵詞（平安時代・12世紀） 紙本着色 縦31.5cm 国宝 東京 酒井家 第一巻の、応天門炎上の光景をながめる官人たち。その動揺する表情の描写に画家（伝常盤光長）の非凡な力量をうかがうことができる。

北野天神縁起（鎌倉時代・13世紀） 紙本着色 縦52.24cm 国宝 京都 北野天満宮 第四巻の一部。太宰府に流された菅原道真が、秋の夜、恩賜の御衣を拝し都をしのぶ場面。



当麻曼荼羅縁起（鎌倉時代・13世紀） 紙本着色 縦48.8cm 国宝 神奈川 光明寺 下巻の一部。曼荼羅を織る高貴な姫君の姿（中央）と、その織り上った曼荼羅の阿弥陀浄土について老尼の説明を受ける姫君（左）を描く。

石山寺縁起（鎌倉時代・14世紀） 紙本着色 縦34cm 重文 滋賀 石山寺 第二巻第四段。源順が万葉集を読みくだすのに苦心して石山寺に祈願に向かう路上、大津の浦で馬子の言葉からその難訓をさとる場面。

粉河寺縁起（鎌倉時代・13世紀） 紙本着色 縦30.8cm 国宝 和歌山 粉河寺 この長大な一巻は火災によって巻頭部分を失い、焦げ跡も痛ましいが、なお各所に美しい色彩をとどめている。図は、奇蹟をおこなった童子を求めて、旅立ちの用意をする長者の一家。

平治物語絵巻　**「六波羅行幸の巻」**（鎌倉時代・13—14世紀）　紙本着色　縦42.3cm
国宝　東京国立博物館　女装して御所を脱出しようとする二条天皇の車が、朔平門を警護する武士にとめられ、車のなかを改められようとする危機一髪の場面。

三十六歌仙絵巻　「小大君（こおうぎみ）」（鎌倉時代・13世紀）　紙本着色　35.7×59.7cm　重文　奈良　大和文華館　いわゆる「佐竹本」の一部。右に書かれた和歌は「岩橋の夜の契りも絶へぬべし明くる侘しき葛城の神」。

法然上人絵伝（鎌倉時代・14世紀） 紙本着色 縦35.1cm 国宝 京都 知恩院 全48巻という膨大な量の大作で、ここにかかげたのは第三九巻第一段。上人没後の初七日の法要の光景を描く。

餓鬼草紙（鎌倉時代・12世紀） 紙本着色 縦26.8cm 国宝 京都国立博物館 曹源寺旧蔵本第二段の「食水餓鬼」の場面。右方に寺の門前に水供養する人々、左方にこぼれた水を求めて集まる餓鬼たちを描く。

蒙古襲来絵詞（鎌倉時代・1293年ごろ） 紙本着色 縦39.7cm 御物 宮内庁 図は下巻第二段の一部。弘安の役で、肥後国御家人竹崎季長が、菊地勢の守備する箱崎の石塁の前を出撃するところを描く。人物の面貌描写の個性的な点、馬や具足の描写の正確な点など、いかにも武家の好みを表面に打ち出した絵巻史上画期的な作品。

東征絵巻（鎌倉時代・13世紀） 紙本着色 縦37.3cm 重文 奈良 唐招提寺 全五巻のうち、二巻を除くすべてに奥書があり、それによると、永仁６年（1298） ８月に製作され、絵は絵師蓮行とされている。図は第四巻の、第10回遣唐船が唐土に到着した時の光景。

絵師草紙（鎌倉時代・14世紀） 紙本着色　縦30.2cm　御物　宮内庁　宮廷絵師のうらぶれた生活を自嘲的に描いた絵巻作品中の異色作。図は物語のはじめのほうで、国司任命の宣旨を得て喜びの宴をもよおす絵師の一家。誇張した筆が家族たちの哀歓を赤裸々に描き出している。

福富草紙（室町時代・15世紀） 紙本着色　縦31.2cm　重文　京都　春浦院　写実的な描写による御伽草子絵巻の傑作。図は秀武が陰陽師の前で珍芸を演じている部分。

4

絵馬 1.向い天狗図（岩槻市第六天神社）火難除け，魔除けのため門口などにつるしたもの 2.小児水浴図（奈良一言観音）子どもの入浴ぎらいが治るよう奉納したもの 3.男子礼拝図（奈良一言観音）祈願者自身を描いた「拝み絵馬」 4.末吉船図（大阪杭全神社）寛永4年奉納の朱印船絵馬 5.狩野元信筆・神馬図（重文・室津賀茂神社）現存最古の大絵馬

1

2

3

5

その傾向がみられる。その後の一時期キュビスム風の作品を試みた。第一次世界大戦後は、塑像の肖像および宗教的主題の人物像と、巨大な石彫の記念物彫刻をそれぞれ異なった様式で制作した。前者ではモデルの直接印象を尊重しつつ、細部や肌合いの強調で表現性を加え、後者では石材の重量感と量塊性を生かし、単純な形態でモニュメンタリティを打ちだしている。一般に前者に対する評価の方が高い。一九〇五年以後その生涯をロンドンで送り、五四年ナイトの称号を与えられ、五九年八月一九日同地で没した。〈田中文雄〉

絵仏師 えぶっし　仏教関係の絵画を専門に描いた絵師。仏画の制作、仏堂の荘厳などに従事し、みずからも僧籍にあった。仏像彫刻家「*仏師」に対する語で、またふつうの世俗画を描いた「*画師」とも区別され、平安後期ごろから一般化した名称。鎌倉時代以降、社寺に*絵所が設けられると専門の絵仏師が任ぜられ、とくに興福寺などでは一つの強力な流派が形成されるに及んだ。なお禅宗関係の画家は絵仏師といわず、とくに画僧とよんでいる。〈村重 寧〉

絵馬 えま　神社・仏閣あるいは田舎や町はずれの小祠・小堂に、祈願または報謝のために、馬その他の図を描いて奉納する絵。大別して専門画家が筆をふるった扁額形式の大絵馬、名もなき市井の画家や絵馬師、奉納者自身が描いた小絵馬がある。絵馬の起原については神と馬とのかかわりあいが根源となる。古くから日本では馬は神の乗り物として神聖視し、神祭や祈願には宗教的儀礼としての奉幣とならんで、呪術的儀礼として生馬献上の風があった。とくに、降雨祈願には黒毛の馬を、止雨祈願には白毛の馬を丹生川上や貴布禰（貴船）の神に献じる習わしのあったことはよく知られる。また一方生馬に代わって馬形を献上する風もあった。土馬・木馬がそれであり、馬形が簡略化し平面化したのが板立馬である。馬形・板立馬がさらに簡略になって絵馬が現われた。絵馬のことがはじめて記録に見えるのは、『本朝文粋』の寛弘九年（一〇一二）六月二五日大江匡衡の北野天神奉納物中に「色紙絵馬三匹」とある記事である。また同時代の撰である『本朝法華験記』にははっきりと「板絵馬」の存在を示していて、平安時代にすでに絵馬の奉納習俗が認められる。平安末・鎌倉・南北朝の時代になると、『年中行事絵巻』『天狗草紙』『一遍上人絵伝』『春日権現験記絵巻』『不動利益縁起』『慕帰絵詞』などの絵巻物に絵馬奉納風景が描かれていて、絵馬の実体を知ることができる。現存遺物で紀年銘のある最古の絵馬は、奈良秋篠寺の馬図五面の断片で、応永と長禄か長享の年号が墨書され、『天狗草紙』などに見られるのと同系の図柄・形状である。それにつづくものに滋賀白山神社の永享八年（一四三六）銘土佐監物筆三十六歌仙図、七尾大地主神社の長禄三年（一四五九）銘風俗図、奈良興福寺の大永・天文・弘治・永禄・元亀・天正銘の文殊菩薩像図、春日大社の天文・天正銘の神馬図があり、山形・岩手・福島地方にもやはり天文・弘治・永禄・元亀銘の神馬図がある。この時期の絵馬は、図柄の上から見ると単に馬だけでなく歌仙図・風俗図・菩薩像図と多様になっており、技法では東北の神馬図のように蒔絵のものが現われたし、形状では大地主神社には扇形・団扇形というめずらしい形のものがあるし、秋篠寺の馬図をのぞいてはだんだん大形になっていて、従来の吊す形式のほか扁額形式のものが見られる。奉納対象も神だけでなく仏にも及び、室町末の絵馬は「転形期の絵馬」といえる。大絵馬の初期のものとしては室津賀茂神社の狩野元信筆神馬図がある。天文八年（一五三九）以前の作で重要文化財に指定されている。これにつづくものとして厳島神社の天文二一年（一五五二）銘弁慶牛若丸図、山形若松観音堂の永禄六年（一五六三）銘郷目貞繁筆神馬図、岐阜横蔵寺の天文年間銘舞踊図などがあり、天文ごろから絵馬がますます大型化の傾向をたどり、ついには清水寺の海北友雪筆田村麿夷賊退治図の横三間縦二間というような超大型絵馬が現われた。それは専門絵師の活躍をうながし、絵馬の美術的質の向上をもたらし、川越東照宮の岩佐又兵衛筆三十六歌仙図、清水寺の末吉船図・角倉船図、日牟礼八幡宮の菱川孫兵衛筆安南渡海船図、厳島神社の長沢芦雪筆山姥図など、今日重要文化財に指定されている名作も輩出し、各社寺にたくさんの大絵馬が奉納され、絵馬堂は画廊的性格をもつようにさえなる。現存絵馬堂で最古のものは慶長一三年（一六〇八）豊臣秀頼が造営した京都北野天満宮の絵馬堂である。江戸時代にはまた社会の風潮を反映して画題は多様化し、著名画家も筆をふるった。なかには清水寺の黄石公張良図という友禅染の絵馬、郡山市田村神社の曙山楼田一筆江戸佃島南望図のように陰影法・遠近法をとりいれた洋風画法の油絵の絵馬など特異なものも少なくない。一方、興福寺東金堂の文殊菩薩に知恵を授かり学芸上達を祈願してあげた文殊唐獅子図絵馬に見るような、民間信仰的要素を中心としたいわゆる小絵馬も脈々として受け継がれ、庶民の信仰する神仏の祭や縁日、年中行事の折りおりに、また時を選ばず心のうちに秘めた悩みを解消するための祈願に、心をこめて奉納された。その絵は簡単に町の絵馬師に描かせたり、既成のものを買ったり、奉納者自身が描いたものが多い。それは奉納する神仏の霊験の種類によって、奉納の目的も場所も局限され、奉納者にも類型ができている。したがって画題も変化に富み、その画題を類別すると、馬の図、祈願の対象とする神仏の像を描いた図、祈願の対象とする神仏を象徴する持物などを描いた図、祈願の対象とする神仏に縁故のある眷属の類を描いた図、祈願内容を描いた図、祈願者自身の姿を描いた図、干支を描いた図、その他となる。〈岩井宏実〉

□岩井宏実著『小絵馬』（一九六六・三彩社）▽岩井宏実・神山登著『日本の絵馬』（一九七二・河原書店）

エマイユ ⇨七宝

絵巻

●絵巻の内容 ●絵巻の形式 ●絵巻の画風 ●絵巻の筆者 ●歴史的展開 ▼絵巻物主要作品一覧 ▼別刷「絵巻」

絵巻物という形式は中国から伝わったものであるが、日本で大いに流行発達した。一口に定義することはむずかしいが、一応「日本の上代・中世にかけておこなわれた物語・説話・伝記・社寺の縁起などを、詞（文章）と絵で描きあらわし、巻物にしたもので、時代的には一〇世紀（平安時代）から一六世紀（室町時代）にかけて制作され、おおむね大和絵の画風で描かれたものをさす」ということがいえる。こうして無数に生みだされた絵巻作品には、公家・僧侶・武家・庶民などあらゆる階層の生活や風俗がおもしろく展開しており、その独自な形式とあいまって、今日でも身近に感じられるのである。

●絵巻の内容 絵巻物は内容の上からみると、宗教関係の内容をもつ宗教的絵巻と、主として鑑賞的な内容をもつ鑑賞的絵巻の二つに分けられる。宗教的絵巻には、⑴仏教の経典などを絵解きした経典類（『華厳五十五所絵巻』『十二因縁絵巻』『地獄草紙』『餓鬼草紙』など）、⑵仏寺・神社の創建の由来や、その本尊である神仏の霊験などを描いた縁起類（『信貴山縁起』『粉河寺縁起』『当麻曼荼羅縁起』『石山寺縁起』『清水寺縁起』『北野天神縁起』『松崎天神縁起』『春日権現験記絵巻』など）、⑶宗教に関係ある人物の伝記、または逸話を描いた伝記類（『華厳宗祖師絵伝』『東征絵巻』『法然上人絵伝』『親鸞上人絵伝』『慕帰絵詞』『一遍上人絵伝』『聖徳太子絵伝』『西行物語絵巻』など）がある。

これに対し鑑賞的絵巻には、⑴平安時代のロマン主義の文学、またはその系統をひく鎌倉時代の擬古文学に題材をとった物語類（『源氏物語絵巻』『寝覚物語絵巻』『紫式部日記絵巻』『枕草子絵巻』『駒競行幸絵巻』『伊勢物語絵巻』『小野雪見御幸絵巻』など）、⑵奇怪な事件や珍奇な物語、あるいは滑稽な話談などを題材とした説話類（『伴大納言絵詞』『吉備大臣入唐絵詞』『病草紙』『絵師草紙』『長谷雄卿草紙』『男衾三郎絵詞』など）、⑶室町時代のお伽草子や、またこれに類する説話を題材としたお伽草子類（『土蜘蛛草紙』『福富草紙』『足引絵巻』『秋夜長物語絵巻』『十二類絵巻』『俵藤太絵巻』『化物草紙』など）、⑷歴史上の著名な合戦を主題とした戦記類（『平治物語絵巻』『前九年合戦絵巻』『後三年合戦絵詞』『蒙古襲来絵詞』『結城合戦絵詞』など）、⑸和歌を背景とする人物や風景を描きならべた和歌類（『三十六歌仙絵巻』『伊勢新名所歌合絵巻』『東北院職人歌合絵巻』『三十二番職人歌合絵巻』など）、⑹歴史的な意味をもつ肖像とか行事などを描いた記録類（『天皇摂関大臣影』『公家列影図巻』『中殿御会絵巻』『年中行事絵巻』『随身庭騎絵巻』『駿牛絵詞』『馬医草紙』など）がある。なおこのほかに、以上のどの類にもはいらないものに『鳥獣人物戯画』『天狗草紙』などがある。

以上のように絵巻物は題材的にみると、いろいろな種類に分かれるが、これを概観すると大半は物語的、もしくは説話的な内容をもっているということがいえる。したがって絵巻物の主人公はどこまでも人間が中心であり、人間生活や人世の哀歓が主題となっている。そこで絵巻物を絵画のジャンルの上からみると、人世の哀歓を描いているという面で説話画の部類に、また人間の生活を描いているという面で風俗画の部類に属する。この意味で絵巻は、多分に説話画的要素と風俗画的要素とを兼ねそなえている。

●絵巻の形式 絵巻は数枚、あるいは数十枚の紙（まれに絹）を横に継ぎ合わせてつくられており、縦幅はだいたい三〇センチから三九センチぐらいまでのものがもっとも多い。そして横の長さもふつう九メートルから一二メートルのものがもっとも多い。そして巻数としては一巻、二巻あるいは三巻でまとまったものがもっとも多く、なかには十二巻本、二十巻本、そして四十八巻本という大部のものもある。一般に絵巻というと、その語感からして、絵だけを描いた巻物というふうにとられがちだが、絵巻物はほとんどすべて詞と絵が描かれている。その描き方にはいろいろなかたちがあるが、ふつうは詞のほうを先に書き、次にこれに対応する絵を描く。そしてこのかたちをくり返しながら叙述を進めていくという形式がもっとも多くおこなわれている。この詞と絵との交互配列の形式は、日本の絵巻物の標準形式となっている。

絵巻は巻物仕立てとなっているから、本来は机上に置き、左手で開き右手で巻きながら、右から左へとすこしずつ目を移して見ていくのが原則である。このように画面をじかに自分の手で動かしながら、時間をかけて見ていくのが絵巻物鑑賞の基本条件であり、こうすることによって、画面に時間的・空間的な展開性が生ずる。これが屏風絵・襖絵・掛軸などと異なる絵巻物の特徴である。

絵巻の叙述は、前述のように、詞と絵とをくり返すことによっておこなわれるが、絵の構図法としては段落式のものと連続式のものとがある。段落式構図は画面を挿絵風に短く切った構図（『源氏物語絵巻』）をいい、一場面一場面の情趣を静かに鑑賞するのに適している。これに対し連続式構図は、いくつもの情景をつぎつぎと描きつづけ、長い画面を構成した構図（『信貴山縁起』）をいい、時間的に発展する事件を描くのに適している。絵巻形式の妙味は、むしろこの連続式構図によって発揮される場合が多い。

絵巻の構図には俯瞰描写を試みたものが多く、これは絵巻の画面の幅が狭いことから、多くの人物・物象・自然をもりいれ、さらに人物の動きを豊富に写すための必要上試みられたものである。そして室内描写における「吹抜屋台」というような大胆な画法も発明されている。また主要人物の描写に重点をおき、そのために周囲の背景との比例や遠近の法則を破って、主要人物をとくに大きく描いている場合がしばしばある。

●絵巻の画風 絵巻物に描かれている絵の様式はいろいろあるが、総称して大和絵の名でよばれている。大和絵は平安中期に、それまで影響をうけてきた大陸、とくに中国隋・唐の画風から脱して、日本の風俗・自然などを表現するのにふさわしい画風として生みだされたもので、絵巻物のような日本的題材を中心としているものとは切っても切れない関係にある。そこで絵巻物の題材が多様となり、内容が豊富になるにつれて、それを表現する大和絵の様式も多様となり、技巧も複雑になっている。そうした様式の代表的なものの一つは、『源氏物語絵巻』に見られる「作り絵」である。これは画面を全部濃い色彩でうずめ、細い線で輪

絵巻物主要作品一覧

おもな絵巻作品を五十音順に配列した。題名の上に付した◉は国宝、○は重文、◆は御物を示す。

○石山寺縁起 七巻 滋賀・石山寺蔵 鎌倉時代（一四世紀） 石山寺創建の由来から、当寺に関する事蹟や本尊如意輪観音の霊験のかずかずを描く。全巻四筆より成り、室町、江戸時代の後補もあるが、そのうち第一・第二・第三巻がもっともすぐれ、大和絵の美しさをよく発揮している。

○伊勢新名所歌合絵巻 一巻 三重・神宮司庁蔵 鎌倉時代（一三世紀） 永仁のころ伊勢神境の勝地十か所を選んで神宮の祭主の館で歌合せを催し、それらの歌に名所の絵を添えたもの。風景描写にすぐれ、情緒に富んだ作品。

◉一遍上人絵伝（一遍聖絵） 一二巻 京都・歓喜光寺蔵（第七巻のみ東京国立博物館蔵） 鎌倉時代（一三世紀） 時宗の開祖一遍上人（一二三九―八九）の生涯を描く。弟子の聖戒が伝記を書き、絵は円伊の筆になる。当時の社会風俗を如実に伝えるものとして貴重であり、諸国の風景描写にもすぐれている。

◆絵師草紙 一巻 鎌倉時代（一四世紀） ある絵師が伊予国を賜わり、大いに喜んだが、それもつかのま、領地はひとにとられ一家は困窮するという物語。描写はリアリスチックで迫力がある。

○男衾三郎絵詞 一巻 文化庁蔵 鎌倉時代（一三世紀） 武蔵国の住人男衾三郎という武勇無双の士と、その兄吉見二郎という風流な士との物語を描く。絵は大和絵としての上品な趣に富む。

◉餓鬼草紙 一巻 東京国立博物館蔵、一巻 京都国立博物館蔵 鎌倉時代（一二世紀） 醜怪な餓鬼を主題としたもので「正法念処経」の所説によっている。両巻は別筆であるが、絵の趣は似たところがあり、線描・彩色ともすこぶる傑出している。

◆春日権現験記絵巻 二〇巻 鎌倉時代（一四世紀） 延慶二年（一三〇九）左大臣西園寺公衡が春日権現の宝前に納めたもので、全巻藤原氏の氏神である春日明神の霊験のかずかずを描く。絵は高階隆兼の筆で、大和絵の技巧をきわめた傑作である。

◉北野天神縁起 八巻 京都・北野天満宮蔵 鎌倉時代（一三世紀） 菅原道真の一代の事蹟を主題としたもので、数ある類本のうち、承久本とよばれる本巻がとくに有名。華麗な色彩を用い、描写も発刺として雄大な趣がある。

吉備大臣入唐絵詞 四巻 ボストン美術館蔵 鎌倉時代（一三世紀） 吉備大臣が遣唐使として唐に渡り、唐の朝廷から多くの難題を出されるが、安倍仲麻呂の霊鬼によって救われる話を描く。異国の風俗を扱った異色の作品である。

◉華厳五十五所絵巻 一巻 奈良・東大寺蔵 鎌倉時代（一二世紀） 華厳経「入法界品」所説の、善財童子が五三の善知識を歴訪し、ついに無礙法界の大道を会得する物語を描く。絵は淡泊な彩色で高雅な趣に富む。

◉華厳宗祖師絵伝 六巻 京都・高山寺蔵 鎌倉時代（一三世紀） 新羅国華厳宗の祖師義湘・元暁両大師（七世紀ごろの人）の伝記を描いたもの。色彩は淡泊、線描にすぐれ、異国情調に富む。

◉**源氏物語絵巻**　四三面　東京・徳川黎明会蔵、一三面　東京・五島美術館蔵　平安時代（一二世紀）　紫式部の『源氏物語』を題材としたもの。絵は濃彩の作り絵様式の典型的作品。詞書は流麗な書風に成り、絵と相和して優艶な香りを放つ。絵巻物遺品中の最高傑作の一つ。

◉**粉河寺縁起**　一巻　和歌山・粉河寺蔵　鎌倉時代（一三世紀）　紀伊国粉河寺の千手観音にまつわる霊妙な説話を描く。絵は淡彩で画品があり、描線も流暢、絵巻物遺品中の優品である。

○**駒競行幸絵巻**　一巻　東京・静嘉堂蔵、一巻　大阪・久保惣太郎蔵　鎌倉時代（一四世紀）　『栄花物語』の駒競べの段を描く。濃彩の作り絵の画風になり、華麗な趣に富む。

○**後三年合戦絵詞**　三巻　東京国立博物館蔵　鎌倉時代（一四世紀）　八幡太郎源義家の後三年の合戦記を描く。人物甲冑など精細に描かれている。奥書に絵の筆者は飛騨守惟久と記されてある。

○**西行物語絵巻**　一巻　東京・徳川黎明会蔵、一巻　岡山・大原総一郎蔵　鎌倉時代（一三世紀）　歌僧西行の出家のことから、諸国を漂泊のことなどを描く。絵は色彩淡泊、描線もこまやかで、大和絵の優雅な趣に富む。

○**三十六歌仙絵巻**　断簡　諸家分蔵　鎌倉時代（一三世紀）　柿本人麿以下三十六歌仙の像にその略歴と各歌仙の和歌をかき加えた、いわゆる「歌仙絵」の代表作。もと二巻本であったが、現在は各歌仙ごとに切り離されている。顔の描写は生彩に富み、彩色も華麗で大和絵のすぐれた技法を示す傑作。

◉**信貴山縁起**　三巻　奈良・朝護孫子寺蔵　平安時代（一二世紀）　大和国信貴山に毘沙門天を祀った命蓮（一〇世紀初め在世）の奇蹟談と、その姉との再会物語を描く。絵巻物の妙味を十二分に発揮した最高傑作の一つ。

◉**地獄草紙**　一巻　東京国立博物館蔵、一巻　奈良国立博物館蔵　鎌倉時代（一二世紀）　前世において盗みや殺生・邪淫の罪を犯したものが、地獄に落ちてさまざまの責め苦をうけるさまを描く。線描・彩色とも非凡な傑作。

○**十二類絵巻**　三巻　京都・堂本四郎蔵　室町時代（一五世紀）　十二支の鳥獣たちと狸一門の鳥獣との争いを題材としたお伽草子の話を描く。土佐系統の画風で描写も巧みである。

◉**随身庭騎絵巻**　一巻　東京・大倉集古館蔵　鎌倉時代（一三世紀）　平安・鎌倉期の九人の随身と八頭の騎馬を描く。一部に淡彩をほどこしているが、ほとんど白描に近く、軽快な線描きで人物の容貌、馬の姿態の描写はすこぶる生彩に富む。

◉**当麻曼荼羅縁起**　二巻　神奈川・光明寺蔵　鎌倉時代（一三世紀）　大和国の当麻寺に伝わる当麻曼荼羅に関する縁起物語を描く。他の絵巻に比べ紙幅も広く、その大画面に洗練された線描・彩色の手腕を十二分に発揮した優品。

◉**鳥獣人物戯画**　四巻　京都・高山寺蔵　平安・鎌倉時代（一二、一三世紀）　各巻内容を異にするが、全巻墨の線描画。画風は第一・第二巻は同筆、第三巻の前半と後半、第四巻などはそれぞれ趣を異にする。このうち第一巻がことにすぐれ、絵巻物遺品中の最高傑作の一つ。

○**天狗草紙**　二巻　東京国立博物館蔵　鎌倉時代（一三世紀）　京都や奈良などの諸大寺の僧侶の高慢なのを、天狗にたとえて皮肉ったもの。東博の二巻本のほかに園城寺の巻、興福寺の巻などが伝わっている。いずれも大和絵のすぐれた技法に成る。

◆**天皇摂関大臣影**　三巻　鎌倉時代（一三、四世紀）　第一巻は鳥羽院以下二一代の天皇、第二巻は法性寺関白以下三〇人の摂関、第三巻は家忠以下八〇人の大臣の肖像を描く。絵の筆者は藤原為信と豪信。顔の個性描写に特色がある。

○**道成寺縁起**　二巻　和歌山・道成寺蔵　室町時代（一六世紀）　奥州から熊野詣でにきた若い僧に恋した人妻が、僧を追って大蛇となり僧を殺すが、道成寺の僧たちの供養によって両人とも天人となる物語を描く。お伽草子的な面白味に富む。

○**東征絵巻**　五巻　奈良・唐招提寺蔵　鎌倉時代（一三世紀）　唐招提寺の開祖鑑真和上が、中国から日本に渡来して戒律宗を広める次第を描く。主として中国を背景にした異色の作品。

○**東北院職人歌合絵巻**　一巻　東京国立博物館蔵　鎌倉時代（一四世紀）　東北院に念仏に集った職人たちが歌合せを催したことを描く。職人が主題とされている点、従来の絵巻と趣を異にする。

○**なよ竹物語絵巻**　一巻　香川・金刀比羅宮蔵　鎌倉時代（一四世紀）　後嵯峨天皇の人妻へのせつない恋物語を描いたもの。絵は大和絵系統の濃厚な彩色に成る。

◉**寝覚物語絵巻**　一巻　奈良・大和文華館蔵　平安時代（一二世紀）　『夜の寝覚』を題材とする。源氏物語絵巻などと同じ系統の画風で描かれているが、この系統の作品中もっとも装飾的傾向が強い。

○**長谷雄卿草紙**　一巻　東京・永青文庫蔵　鎌倉時代（一四世紀）　紀長谷雄が朱雀門の鬼と双六をして勝ち、約束どおり美女をもらう怪奇譚を描く。絵は線描・彩色ともに手がたく描かれている。

◉**伴大納言絵詞**　三巻　東京・酒井忠博蔵　平安時代（一二世紀）　清和天皇の御代、伴大納言善男が政敵源左大臣信を陥れるために応天門に放火したが、その真相が暴露して流罪に処せられる話を描く。線描・彩色ともに傑出し、絵巻物の最高傑作の一つ。筆者は常磐光長と伝える。

○**福富草紙**　二巻　京都・春浦院蔵　室町時代（一五世紀）　放屁の珍芸で金持になった秀武という老人と、これを真似して失敗する福富という老人の話を描く。描写も堅実でお伽草子絵巻中の傑作。

平治物語絵巻　一巻　ボストン美術館蔵、一巻　東京国立博物館蔵（国宝）、一巻　東京・静嘉堂蔵（重文）　鎌倉時代（一三、四世紀）　平治の乱を題材としたもので、「三条殿焼討の巻」「信西の巻」「六波羅行幸の巻」だけがのこっている。洗練された大和絵の技法になり、合戦絵巻中の最高傑作。

◉**法然上人絵伝**　四八巻　京都・知恩院蔵　鎌倉時代（一四世紀）　浄土宗の開祖、法然上人の一代の行状を中心に描いたもの。多くの類本があるが、このうち知恩院本がもっとも大作であり、当時の風俗を知る上にも貴重な資料を提供している。

○**慕帰絵詞**　一〇巻　京都・西本願寺蔵　鎌倉・室町時代（一四、五世紀）　絵の筆者は藤原隆章・隆昌・久信で、本願寺第三世の法主、覚如上人の伝記を描く。絵は大和絵の伝統をうけついでおり、当時の風俗生活を知る上にも資料的価値がたかい。

◉**法相宗秘事絵詞**　一二巻　大阪・藤田美術館蔵　鎌倉時代（一四世紀）　法相宗の始祖、唐の玄奘三蔵の一代記を描き　ことにインドに渡った行状を詳細に描いている。極彩色の華麗な描写になる大作。

○**枕草子絵巻**　一巻　東京・浅野長愛蔵　鎌倉時代（一四世紀）　清少納言の『枕草子』を題材に、その中から七段を抜粋して描く。大和絵白描画の傑作で、優艶な趣に富む。

◉**紫式部日記絵巻**　一巻　大阪・藤田美術館蔵、六面　東京・五島美術館蔵　鎌倉時代（一三世紀）　『紫式部日記』に画題を求めたもの。諸家に分蔵されているが、もとは相当の巻数だったと考えられる。濃麗な彩色に成り、文様も精緻をきわめた優品。

◆**蒙古襲来絵詞**　二巻　鎌倉時代（一三世紀）　蒙古軍が来襲したとき勇戦した、肥後国の武士竹崎季長の活躍を描く。当時の実戦の状況をうかがう資料としても貴重である。

◉**病草紙**　一〇面　愛知・関戸有彦蔵　鎌倉時代（一二世紀）　いろいろな不具や奇病を題材としたもの。もと一巻本であったが、現在は各段ごとに切りはなされ、台紙貼りとなっている。

郭を描きおこした一種の装飾画風のもので、人物の顔面は「引目鉤鼻」の非写実的な表情に描かれている。その優雅な色彩、静かな顔面描写などは、情趣的な画面効果をよく発揮している。『寝覚物語絵巻』『紫式部日記絵巻』など物語絵系統の作品は、おおむねこの系列に属する。

これと対照的な様式になるのが『信貴山縁起』で、これは色は淡彩にとどめ、線描に重点をおき、肥痩のある描線を駆使して線のもつ運動性を強調している。『源氏物語絵巻』が静的・情趣的であるのに対して、これは動的・劇的であり、『源氏物語絵巻』が抒情的であるのに対し、これは叙事的である。この『信貴山縁起』の系統に属するものに『粉河寺縁起』『地獄草紙』『餓鬼草紙』『病草紙』などがある。以上の『源氏物語絵巻』『信貴山縁起』のように色彩と描線のどちらかに重点をおくのでなく、そのどちらにも重点をおいて描いている作品はひじょうに多く、むしろそういった折衷的な様式で描かれたもののほうが、後になるほど多くつくられている。それらのなかで『伴大納言絵詞』や『平治物語絵巻』などは、とくにすぐれた名品である。

次にただ墨一色の描線を主にして描いた、いわゆる「白描」の代表的なものに『鳥獣人物戯画』と『枕草子絵巻』がある。しかし同じく白描といっても、それぞれちがった特徴や効果をもっており、『鳥獣人物戯画』は肥痩のある軽快流暢な描線で鳥獣の動態を生き生きと描いている。これに対し『枕草子絵巻』はきわめて細緻な輪郭線と、濃淡の度を異にする墨色の面とによって構成され、黒白の諧調によって優艶な情趣的な世界を展開している。

絵巻は上述のような大和絵の画風で描かれたものをさしているので、同じ巻物形式のものでも、絵が大和絵以外の画風で描かれたものは画巻とか図巻などの名称で区別し、これを絵巻のなかに加えない。それゆえ絵巻のことを厳格に大和絵絵巻とよぶ人もある。

●**絵巻の筆者**　絵巻にはその筆者の名前を明記したものはきわめて少ないが、文献や遺品などによって知られる画人は、天皇・皇族・公家・廷臣・学僧・絵師・絵仏師などの各階層にわたっている。現存作品で知られる『伴大納言絵詞』の筆者常盤光長、『春日権現験記絵巻』の高階隆兼、『清水寺縁起』の*土佐光信らは宮廷絵所の画師であり、『大仏縁起』を描いた芝琳賢は興福寺絵所の絵仏師である。また『一遍上人絵伝』の筆者円伊、『東征絵巻』の蓮行らも同じく絵仏師と考えられ

る。『源氏物語絵巻』『信貴山縁起』『鳥獣人物戯画』などのような典型的な傑作も筆者は不詳であるが、どれも一流専門画家の手で描かれたものと考えられる。

なお、このほかに、宮廷にも寺院にも関係のない、在野の画人も存在していたと想像される。たとえば室町時代のお伽草子類の絵巻のなかには、無名の町絵師の手で描かれたと思われる作品がたくさんある。絵巻物に絵筆を染めた画人の数は、数字的にはっきり示すことは不可能だが、相当の数にのぼることは確かである。

●歴史的展開　絵巻物という形式は中国伝来のものであり、したがって日本で絵巻物がつくられるようになったのは、当然中国の影響によるものと考えねばならない。日本で日本的題材の絵巻物が生まれたのは、だいたい一〇世紀（平安時代）にはいってからと考えられるので、それ以前は、いわゆる中国伝来のものを手本にして、自国のものを生みだすまでの下地を養っていた時期とみてよいであろう。今日、日本に伝わっている絵巻物形式の最古の遺品に、奈良時代(八世紀)の『絵因果経』があるが、これは中国伝来の底本にもとづいて日本の画人が書写したものである。料紙を上下二段に分け、下段に『過去現在因果経』の経文を書写し、上段にその絵解きをしたもので、現存する主要なものに、上品蓮台寺本・醍醐寺報恩院本・東京芸大本などがある。当時の仏教界の情勢を考えると、この種のものが種々日本に輸入されたことが想像され、それに次いで唐朝の鑑賞的な画巻の類も輸入されていたものと考えられる。そういった中国画巻の移植時代をへて平安時代にはいり、ようやく日本独特の内容と画風を備えた絵巻物が生み出されるようになった。

その開花の時期は、だいたい平安後期の一〇世紀から一一世紀にかけてであって、いわゆる遣唐使廃止後の国風文化の台頭期にあたる。この時代の絵巻物の遺品はまったく現存しないが、この時代の物語・歌集などの記事によってだいたいその姿や内容を知ることができる。なかでも『源氏物語』の記事（桐壺・須磨・絵合・螢の巻など）は大いに参考になるもので、当時（一〇世紀前半―延喜・天暦時代）の宮廷貴族社会のあいだで盛んに絵巻物が鑑賞され、かつ制作されていたことをうかがうことができる。その種類もさまざまであって、日記絵巻・四季絵巻・年中行事絵巻・物語絵巻・説話絵巻など、いろいろ日本的な題材をとりいれたものが多かったことがわかる。要するにこの『源氏物語』の記事によって、一〇世紀前半ごろの絵巻物が貴族趣味的な、そして装飾美に富んだもので、内容的には多分に物語性・世俗性をもっていたことが認められる。その内容が物語性に富んでいたことは、この時代に勃興した物語文学の影響によるところがはなはだ大きかったと考えられるが、この内容における物語性は、これからのちのちまで日本絵巻の顕著な特性として受け継がれている。

このようにして芽ばえた絵巻は、平安後期の一二世紀にはいってかずかずの名作を生んだ。『源氏物語絵巻』『信貴山縁起』『伴大納言絵詞』『鳥獣人物戯画』などがそれで、これらの作品は絵巻の系譜の主流をなす代表的作品であるばかりでなく、それぞれ異なった技法や様式によって、それぞれ別個の世界を形成している点でまた意義が深い。この四つの作品は現存の絵巻物のなかではどれも最高峰に位する傑作であって、これだけの名品を生んだ一二世紀は、まさに絵巻の黄金時代といっても過言ではない。

この黄金時代から次の鎌倉時代（一三―一四世紀）に移ると、ここに絵巻の流行時代が現出する。内容の面からみても物語文学・伝奇説話・和歌文学・戦記などを題材とする鑑賞的なもの、また社寺の縁起、祖師の伝記を主題とする宗教的なものなど、その内容は前時代にくらべていっそう多彩となっている。こうして絵巻の内容が豊富になったため、これに伴って登場人物の種類も多種となり、これまでの貴族階級のほかに僧侶・武士・農夫・職人以下、遊女・乞食に至るまで多数の人物が描かれている。背景も平安時代よりいっそう拡大され、都市のほかに山村僻地に及び、地方的色彩を増している。このように内容・題材が豊富多彩になったのに伴って、これを表現する画風も多彩となり、大和絵様式としてのいくつかのスタイルがつくられていった。今日残っている一応名のとおっている作品のなかでは、この鎌倉時代の作品が種類の上からも量の上からもいちばん多い。これは従来の貴族だけでなく、さらに僧侶や武家階級などが絵巻制作の支持背景となったからで、絵巻はこうした背景の力によって、はなやかな流行時代を現出することができたのである。

しかしこれも次の室町時代（一五―一六世紀）になると、絵巻はようやく盛りをすぎて衰退期にはいっていく。この時代の絵巻にはもはや前時代のような活気もみずみずしさもない。内容的にも新味がなく、技巧的にも沈滞の色が濃くなってくる。すなわち絵巻の画風である大和絵も、この時期にはいるとまったく萎縮して生彩を失ってしまう。こうした大和絵の沈滞期にあたって、これにかわり頭をもたげてきたのが中国宋元画の流れをくむ漢画で、室町時代の画界はこの漢画により風靡されるにいたった。そしてこの中国伝来の新画風が隆盛になるにつれて、沈滞期の大和絵はますます後退し、ついに絵巻も室町時代をもって終局をつげることになるのである。

絵巻の歴史はこうして幕をとじることになるが、しかし巻物形式の絵画は近世にはいってもつくられ、また明治・大正から現代までわずかだが制作されている。しかし絵巻とは、日本美術史の上ではとくに大和絵の画風で描かれたものをさし、それが衰退した一六世紀を一つのめどとして、時代としては一六世紀までのものをさすことにしている。〈奥平英雄〉

[書] 奥平英雄著『絵巻』（一九五七・美術出版社）▽奥平英雄著『絵巻の世界』（一九五九・創元社）▽奥平英雄編『絵巻物』（一九六六・至文堂）▽武者小路穣著『絵巻』（一九六三・美術出版社）▽『日本絵巻物全集』全二五冊（一九五八―六九・角川書店）

会　理 えり　（八六九―九三五）平安時代の教王護国寺の僧。延長七年（九二九）教王護国寺別当になり、承平五年（九三五）権少僧都の位をうけている。彼が仏師であるかどうかは多少疑問もあるが、延喜七年（九〇七）東大寺毘沙門天の修理を検したり、延喜二〇年教王護国寺講堂の千手観音、虚空蔵菩薩、地蔵菩薩などを小仏師五〇余人をひきいてつくったという記録があり、醍醐寺上醍醐薬師堂の薬師三尊も彼の作ではないかといわれており、純粋な僧侶ではあったが、技術・経営面に明るかった人物だと思われる。承平五年一二月二七日、六七歳で没している。〈佐藤昭夫〉

エル・グレコ　⇨グレコ

エルスハイマー　**Adam Elsheimer**　（一五七八―一六一〇）ドイツの画家。フランクフルトに生まれ、ローマで没した。二〇歳でイタリアへおもむいたと推定され、ベネチアでロッテンハンマー **Hans Rottenhammer**（一五六四―一六二五）に学んだ。一六〇〇年ローマに行き、*カラバッジョの影響を受けて独特の画風を確立。それは聖書や神話の人物を配した理想主義的な風景画で、極端な小画面のなかに当時はじまりつつあったバロックの壮大さと明暗の劇的なコントラストを盛ってこの様式の尖兵となった。*ルーベンスは彼の夭折に哀悼を捧げ、クロード・*ロランはこの先駆者のあとを継いだ。『エジプトへの逃避』（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）はその代表作。〈野村太郎〉

エルンスト　「月の花」（1952）　油彩　25.5×30.5cm　「貝殻の花」をはじめ、彼が好んで描くテーマの一つで、幻想的な広がりを感じさせる

エルンスト　**Max Ernst**　（一八九一―一九七六）シュルレアリスムの代表的な画家。四月二日ケルン近郊ブリュールに生まれ、パリ、ニューヨークなどで国際的に活躍する。一九〇九―一一年ボン大学で哲学を専攻。ほどなく*ピカソや*キリコの絵に関心を抱くが、直接的には*マッケの手引きで表現主義的な絵を描く。一九年ケルンで*アルプらと雑誌『通風機』によって*ダダの運動をおこす。これ二〇年*コラージュによる絵画を創案する。これはキュビスムのパピエ・コレに似ているが、パピエ・コレが画面の質感を補強するために考案された技法であるのに対して、コラージュは、異質の物象を示す図を貼り合わせて意外性による幻想や欲望を触発し、フロイトのいう潜在意識に対応するイメージを汲み上げようとするものであった。二一年パリに移住、ブルトンら詩誌『文学』の詩人たちと交友し、二四年以来シュルレアリスムの中心的な画家として、ブルトンの宣言にある「純粋に心理的、精神的オートマティスム」を絵画の実作において推進した。二五年ごろさらにフロッタージュによる新境地を開拓した。これは板の木目や石や木の葉や麻袋などの上に紙をおき、それ

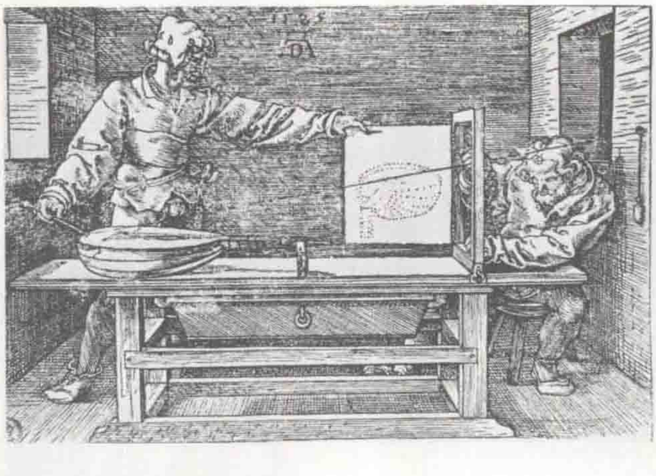
を木炭や鉛筆で摩擦して像を得る方法で、彼はこれを任意にいくつも重ね合わせて、意識の操作のおよばない複雑な幻覚的表現世界を開拓した。二六年に発表された『博物誌』は、フロッタージュによる代表的な作例として有名である。四一年戦火を避けて渡米、四五年までニューヨークで活発な制作を行い、アメリカの若い世代に影響力をもった。以後、アリゾナに移って原始美術に共鳴し、四九年パリに戻り、同地で七六年四月一日死去。シュルレアリスム絵画の主要な理念と技法は、彼によって開発・育成された。〈野村太郎〉

エレクテイオン Erekhtheion アテネのアクロポリスにあるイオニア式神殿。⇩アクロポリス

円蓋 えんがい ⇩ドーム

エンカウスティック encaustic 蠟画(ろうが)または焼付画とよばれる古代絵画技法。古くはエジプトのファイユムで発見された棺絵や、ポンペイの壁画などが知られている。この画法が盛行したのはギリシア、ローマ時代で、ギリシアのポリュグノトス(前四七〇—四四〇ごろ活躍)やアリステイデス(前四世紀ごろ)によってその手法が完成されたと伝えられている。

エジプトの棺絵は基底物が木板であるが、ポンペイのものは壁体に施されている。彩色の仲介物には蜜蠟(みつろう)・樹脂(ゴム)・尿・水などが用いられ、これをパンマシン(熱溶器)で溶かして顔料と混ぜ、あたたかいうちに塗りつけて定着する方法がとられている。フランスのビベールの説によると、かたどったなかに仲介物と混ぜた彩料を塗りつけ、周囲の不用の部分は削りとり、さらに他の部分を塗りすすめていく技法順序であったという。しかし、基底物に最初テンペラ画法式で彩色して、その上にワックスをコーティングしたり、あるいは乾性油とワックスで彩色面を濡(ぬ)れ色にして仕上げたものも蠟画として扱われている。この画法は湿気に対する耐久性がある利点を持つが、仲介物を熱溶しながら作業するという手法上の不便さから、九世紀ごろにはしだいにすたれ、フレスコ画法に移っていった。しかし、ルネサンスにはいってからも、イタリアの*マンテーニャやドイツの*クラナハらがこの手法を用いた作品を残している。一八世紀には、フランスのケイリウス伯がポンペイやヘラクラネウムの出土品からエンカウスティックの研究を発表している。一九世紀には、*ベックリンや*ナザレ派のカロルスフェルトらによってこの技法が用いられた。〈寺田春弌〉



遠近法 デューラー「透視画法4態・リュートを描く」(1525) エッチング 左側の男がリュートのへりの各点に紐をおしつけ，右側の男が枠にとりつけた画板に対応するしるしをつけている

遠近法 えんきんほう 絵画技法の一つ。規格した平面(二次元)上に、目で見る空間事象(三次元)を描図的に表現する絵画技法。透視図法ともいう。図の姿は見る者の目の位置によって、それが高い位置にある場合は鳥瞰(ちょうかん)図あるいは俯瞰図の姿になり、逆に低い場合は虫瞰図になる。また、写しとろうとする物象に対して画面を平行に設定する場合と、斜めに設定する場合とで、平行透視と斜透視の図形が得られる。

このような基本的な考え方から、目の距離的な位置と視野および視角の関係で描図の姿が決定され、理論的には図上で無限の距離にある点の透視は消失点と一致するので、目の位置によって設定された地平線上にあることになる。このような科学的基礎をもって遠近法が成立したのは一五世紀イタリア・ルネサンスであるが、空間事象の遠近関係を描き出そうとした考え方が古くからあったことは、美術作品に現われた姿からも知ることができる。

〔ヨーロッパの遠近法〕ヨーロッパでは、視覚する事象を描出するために、古くはギリシアの画家ポリュグノトス(前五世紀)が遠近法的関係で自然表現を考えていたと伝えられているが、いくつかの約束された様式が考えられて、鳥瞰図風の形式や画面上の位置関係で、近いものを下辺に、遠いものを順次上に描いていく形式が現われてきた。なお、アポロドロス(前五世紀後半)は光による事物の現象から陰影画法を創始したと伝えられるが、やがてこれから、色彩の調子の濃淡の変化で空間感覚を感受できることが知られてきたといえる。科学的な図法である線遠近法と、調子の濃淡による色遠近法(空間遠近法)は、グレコ・ローマン時代のポンペイ壁画の遺品にすでにうかがうことができる。

中世絵画に見られる造形性や装飾性の特質は、観念的な意味を尊重して自然の再現的な描出をとらなかったので、その形式は約束的な姿を示しているにすぎない。しかし、一三世紀のころには視覚論も現われ、ルネサンスにおける遠近画法論の素地をなした。一四世紀の*ジョットの諸作は、舞台装置的空間構成ともいえる姿で遠近関係の扱いが配慮されていることを示している。一方、一五世紀*フィレンツェ派の画家たちによって、いわゆる視点を固定して画面の中央部にこれに対応する一定点を設けて地平線を想定し、画面規格に平行するいくつかの線と一点に集中する線形体の関係が探究され、画法としての線遠近法が確立された。*マサッチョから*ウッチェロ、*ピエロ・デラ・フランチェスカ、*レオナルド・ダ・ビンチに至る一世紀に及んで、理論的な発展と描出の工夫がみられる。画面の枠(わく)を想定して対象をのぞく*デューラーの描画法の研究も、遠近法探究の一例である。

この線遠近法の研究に加えて、空間感覚を感受できる色彩や明暗の調子の濃淡強弱が、大気のスケールや事象の位置の描出効果をあげることを知って、造形空間が表現できることが立証されたわけで、このことは印象派の出現まで絵画観の上で基本的不可欠な要素と考えられてきたといえる。しかし、新印象派に至って、絵画の構成理論が単純な物理的線遠近法や、色遠近法だけではなく、これを乗り越えて空間構成を色面構成や平面化によって造形性の成立を訴えるという純粋画論の主張がおこった。ここに絵画の形式は一巡してプリミティブな姿を見せながら近代化されつつ、感覚的な人間性を強調するに至った。

〔東洋の遠近法〕東洋の絵画においても、もっとも古い形式では遠くのものを画面上方に、手前のものを下方におく積重ね式によっている。*顧愷之(こがいし)の『女史箴図(じょししんず)』では、遠い位置のものは小さく描き、近いものは色濃く、遠いものは淡く扱っており、遠近の認識がうかがわれる。また、遠いものは近いものによってその形がさえぎられるレリーフ的な扱いも遠近認識を示すもので、これらを総合した鳥瞰図的構図がこの作品には並存している。さらに、東洋ではヨーロッパよりも古く、透視図的遠近法を、南宋の画家宗炳(そうへい)の山水画論にみることができると史家は説いている。山水画の黄金時代といえる唐末から五代北宋に及ぶ三遠(さんえん)(高遠・深遠・平遠)の造形認識は、人間感覚として高度のものを示しているし、また「遠人目なく、遠水波なし」の教えは、遠近表現の手法として意味をもっている。

日本の鳥瞰図式斜投象の様式を示す『春日権現験記絵巻(かすがごんげんけんきえまき)』や、軸測投象的な表現様式を示す『枕草子絵巻(まくらのそうしえまき)』などの*大和(やまと)絵にみられる建物の表現は、その建物のプランを示すとともに、構図の妙によって効果をあげている。これらは、感覚的にとらえた自然観照のうちに遠近法的理論の一致を示しているものである。近世になると、ヨーロッパの画法的線遠近法は清(しん)朝の画風のなかに取り入れられ、日本でも洋風画家といわれる*司馬江漢(しばこうかん)・*亜欧堂田善(あおうどうでんぜん)らによって遠近画法が研究されているが、その方法形式を示すにとどまっている。ただ、特異な姿を示すものとして、絵巻物などにある吹抜屋台式の建物に見られる奥行が上方に開いていく描法や、*キュビスムに見られるテーブルなどの形が手前がせまく遠方が大きく開くいわゆる逆遠近法の姿は、線遠近法を用いるより大きな空間面積を設定できるうえで効果があり、鳥瞰図方式を取り入れた造形空間の拡大を意味するうえでの工夫と考えられる。〈寺田春弌(しゅんいち)〉

円空 えんくう (一六三二—九五) 江戸初期の僧侶。寛永九年美濃(みの)国竹ヶ鼻(現岐阜県羽島市上中町)に生まれる。若くして仏門にはいり、天台僧として修験道(しゅげんどう)を学んだともいうが、一宗一派にとらわれぬ自由な信仰の持主だったらしい。常に諸国遍歴の旅をつづけ、その足跡は東は関東、東北から北海道にまで及び、西は中国、四国とほとんど日本全国を歩いている。元禄八年、故郷美濃へ帰り、みずから中興した弥勒(みろく)寺で同年七月一五日に没した。彼をとくに有名にしたのはその造像で、一生に一二万体造像を発願したが、現在まで二千数百体が発見されている。大は名古屋荒子観音寺の三・五メートル余の仁王像、小は二、三センチの木端(こっぱ)仏まであり、像種も仏像、神像から肖像までさまざまである。丸木を二分、四分した三角筒に荒く鑿(のみ)で目鼻立ちや衣文を彫り込んだような像だが、簡明直截なその形のなかに激しい迫力が感じられ、当時

のまったく形式化した職業仏師の作に比し、熱烈な信仰の所産だけに心を打つものがあり、現代にも通ずる素朴な美しさが認められる。〈佐藤昭夫〉

□土屋常義著『円空の彫刻』(一九六〇・造形社)▽丸山宏・田枝幹宏著『円空の彫刻』(一九六一・紀伊国屋書店)▽後藤英夫・江原順共著『円空・人と作品』(一九六一・三彩社)

閻次平 えんじへい　生没年不詳。中国、宋代(一二世紀)の画家。父の閻仲は北宋の宣和時代に画院に入り、南宋になって高宗の紹興時代(一一三一—六二)にまた画院に入り待詔となった。人物・山水・牛に巧みであるといわれる。閻次平は父について画を学び、孝宗の隆興年間(一一六三—六四)に画を進めて画院の将仕郎に補せられた。山水・牛の画を能くし、山水は李唐に近く父にまさると称された。弟の閻次于もまた画に秀で、兄と同じく帝に画を進めて旨にかなわない、画院に出仕して承務郎を授けられたが、その画は兄にやや劣るといわれた。次平の山水画は故宮博物院に『四楽図』があり、日本にも二点ほどあるが、牛の画は見えない。南宋画に牛の図が多くなるのは江南に水牛が多いからである。〈杉村勇造〉

エンタシス entasis　建築用語で、柱身の胴にほどこされているわずかなふくらみ。⇩柱

円派 えんぱ　平安後期に活躍した仏師の一派の通称。定朝の弟子*長勢に始まる系統の仏師たちは長勢につづく円勢以後、長円、賢円らのように、その名に円の字を用いた人が多いので、後世この派を円派とよんで、*院派、*慶派などと区別する。この一派は慶派が奈良を中心としたのに対し、京都を中心に活躍し、代々穏健な作風と伝統的な古様を特色としたらしい。鎌倉時代にはいって慶派の台頭するまでは一一、二世紀を通じて大いに活躍したが、建久一〇年(一一九九)大仏師法眼*明円の死後は名匠に乏しく、慶派にその位置をゆずらねばならなかった。この一派を三条仏所ともいう。〈佐藤昭夫〉

円空「思惟菩薩像」
木造　高さ75cm　岐阜
白山神社

〈左上〉**閻立本**「帝王図鑑」のうち陳宣帝
ボストン美術館

〈左下〉**延暦寺**　根本中堂(国宝)は1640年(江戸前期)の再建で，天台宗本堂の典型的な形式のものである

閻立本 えんりっぽん　(?—六七三)中国、唐代の画家。父の閻毗が北周・隋の両王朝に仕え、将作少監という工芸・建築を司る官となり、画もよくしたが、子の閻立徳・立本兄弟も唐王朝に仕え、兄の立徳は将作大匠・工部尚書となり、画を巧みにし、弟の立本はとくに絵画にすぐれて宮廷画師として迎えられ多くの作品を描いた。しかし画師といわれることをみずから恥としたほどに学術・文学の道に秀でていた。彼も太宗・高宗の両朝に仕えていたが顕慶年間(六五六—六六〇)には兄に代わって工部尚書の大官に昇り、総章元年(六六八)には右相博陵県男になった。彼はことに人物画にすぐれ『秦府十八学士図』『凌烟閣功臣図』などが知られ、現存のものには『歴代帝王図巻』(アメリカ、ボストン美術館蔵)がある。この図巻には一三の帝王とその侍者たちとが描かれていて、当時の描写が顧愷之のころからさらに進歩していることがわかる。咸亨四年に卒した。〈杉村勇造〉

延暦寺 えんりゃくじ　大津市坂本本町。延暦寺は京都市の東北郊外、滋賀県大津市との境にそびえる比叡山の山頂にある。この山は古くから大山咋神(大比叡神)・大物主神(小比叡神)の神山として仰がれてきた。最澄は、この比叡山に登って延暦七年(七八八)に比叡山寺を開き、先の神々を発展させた日吉山王社を寺の鎮守とした。最澄の天台宗は、教学を中心とする奈良仏教の腐廃を批判して修行の重視を主張し、東大寺の戒壇院に対抗して比叡山にも大乗戒壇の設立を画策したから、当然に南都のはげしい反発を買い、戒壇の裁許や比叡山寺に延暦寺の正式寺号が下されたのも、彼の没後一年の弘仁一四年(八二三)になってからのことであった。しかし遺弟はよく一山の経営に務め、智證大師円珍・慈覚大師円仁の二人は、天台に密教色を強めることにより、その後の延暦寺発展の道を開き、貞観八年(八六六)には、朝廷から先師最澄に伝教大師の諡号を賜わることにも成功した。ところがこの二人の間にも教学上に意見の相違が起こり、それが次第に両門徒の対立に発展、正暦四年(九九三)円珍系の宗徒はついに山を下って三井寺を拠点とした。以来延暦寺を山門、三井寺を寺門と呼ぶ。一方、延暦寺の発展は第一八代座主の良源にいたって頂点に達し、彼は慈慧大師と諡された。けれども良源の没後寺内の綱紀はようやくゆるみ、私利私権のために僧兵の武力を行使してたびたび京都へ強訴に及ぶほか、寺門派や南都との間にも抗争をかまえた。また中世武家政権興亡の過程では、みずからの武力がかえって政治家に利用される結果となり、その弊害もまたはかりしれなかった。これに最後の断を下したのが元亀二年(一五七一)九月に織田信長の決行した比叡山の大焼打で、かくして三塔(東塔・西塔・横川)十六谷に拡がる延暦寺の大伽藍は、そのことごとくが灰燼に帰した。しかし豊臣氏の代となって、秀吉は天正一三年(一五八四)山門の再興を命じ、工事は徳川氏にも受け継がれ、寛永年間(一六二四—四四)に諸堂は一応の完成をみせた。それにもかかわらず、昭和一七年(一九四二)に慶長再建の横川中堂が雷火で焼失、昭和三一年には寛永再建の大講堂も惜しくも炎上した。

〔美術品〕**建築**　国宝の根本中堂(江戸)をはじめ、重文の大乗戒壇院(江戸)・転法輪堂(室町)・法華堂・常行堂(江戸)・相輪橖(貞観)・瑠璃堂(室町)がある。根本中堂は桁行一一間、梁間六間、単層入母屋造、銅板葺瓦棒付の大建築で、その前庭を方形に囲んで回廊がめぐる。内部は外陣よりも内陣の床が低いところに、天台宗仏殿の特色がみうけられる。寛永一七年(一六四〇)の再建である。

彫刻　重文の木彫千手観音像(貞観)は、五〇センチの小像であるが、一木から彫りあげたもので、延暦寺に現存する最古・最善の霊像である。このほか重文には木彫五大明王立像(鎌倉)・木彫釈迦如来立像(藤原)・木彫慈恵大師坐像二軀(鎌倉)・木彫維摩居士坐像(藤原)がある。

工芸　国宝の経箱(藤原)は横川根本如法堂趾より出土したもので、長元四年(一〇三一)に埋納されたものと考えられ、蓋や箱の外周にかけて宝相華を毛彫し、鍍金をかけている。宝相華蒔絵経箱(国宝・藤原)は、黒漆平塵の地に宝相華の円花文を研出金銀蒔絵で表わしている。同じく国宝の七条刺納袈裟・刺納衣(唐)は、湛然の形見として、行満から最澄に贈られたもので、ながく止観院に納められていた。

書　国宝の書多く、伝教大師将来目録一巻(唐)は、最澄が唐の越州で書写させたもので、貞元二一年(八〇五)明州刺史鄭審の跋文があり、ほかに「明州之印」八顆、「遣唐使印」五顆を捺する。『羯

磨金剛目録』一巻（貞観）は、紙面に「比叡寺印」を捺し、末尾に弘仁二年（八一一）七月一七日最澄永納とあり、最澄自筆文書として貴重。『天台法華宗年分縁起』一巻（貞観）は、奥書の年記は延暦二五年（八〇六）から弘仁九年（八一八）に及ぶ。『六祖恵能伝』一巻（唐）は、中国禅宗の第六祖大鑑恵能の伝記。巻末に貞元一九年（八〇三）の年記があるほか、紙背に「比叡寺印」と「延暦寺印」が捺されている。『伝教大師入唐牒』一巻（唐）は最澄が入唐中、唐で得た旅行許可書で、「明州牒」と「台州牒」を継ぎ合わせている。「明州牒」は貞元二〇年九月一二日付、「台州牒」は貞元二一年二月付。『光定戒牒』一巻（貞観）は、嵯峨天皇の宸筆。最澄の弟子で、比叡山大乗戒壇を実現させ、みずから天台最初の大乗菩薩戒を受けた光定の戒牒を下したものである。 〈斉藤 孝〉

王翬 「渓村暮色図」 紙本淡彩 33×46cm 彼としては類例のない静かな冬景色の描写で、清雅の語のあてはまる作品

オ
お

王維 おうい （七〇一―七六一）中国、唐代の画家・詩人。字は摩詰、山西省太原祁県の人。玄宗の開元年間に進士となり、官は尚書右丞になった。安禄山の乱のとき捕えられたが、彼の才能を知る安禄山は、洛陽の給事中の官とした。このため乱後に罪を得たが、のち許されて右丞の官を与えられた。しかし彼はこの官を辞して郊外の輞川の別荘に隠居し、詩文・墨画を楽しんで終わった。彼は盛唐時代の詩人として有名であるが、画もよくしたので、宋の蘇東坡は「詩中に画あり、画中に詩あり」と評している。明の董其昌は南北画論で彼を南宗画派の開山として、文人画を正統としたので、その後は南画の全盛時代になり、日本の文人にも大きな影響を与えた。妻をなくしてからはふたたび娶らず、粛宗の上元二年九月に卒し、長安の藍田県輞川の鹿苑寺の西に葬られた。享年六一歳。 〈杉村勇造〉

王淵 おうえん 生没年不詳。中国、元代の大徳から至正年間（一三世紀後半―一四世紀前半）の画家。字は若水、号は澹軒、浙江省杭州の人。趙子昂の弟子として指導され、山水画では郭熙らの宋人を師法として一家を成した。彼は杭州人であるため、院体派の根拠地にいたにもかかわらず、一筆としてその影響を受けていないといわれている。花鳥画も巧みにした。 〈杉村勇造〉

王鑑 おうかん （一五九八―一六七七）中国、明末清初の画家。字は元照、江蘇省太倉県の人で、明の万暦時代の大文豪王世貞の孫。進士から官は廉州の太守に昇ったので、王廉州と称されている。王時敏とは親戚にあたり、ともに画学をきわめた。彼は宋の董源・巨然の画風を喜び、その画も王時敏と比肩するものといわれている。 〈杉村勇造〉

王翬 おうき （一六三二―一七一七）中国、明末清初の画家。字は石谷、号は耕煙散人・清暉主人。江蘇省常熟県の人。若いときから画を好み、王鑑が虞山に来遊したとき扇面画を提出して批評を請い、認められて古画について指導を受けた。のち、官として赴任する際、友人の王時敏に石谷のことを依頼し、時敏の門弟としてまた画法の指導を受けた。この二王の教育によって彼は大成した。彼の山水画は清朝第一と称され、多くの作品を残した。その画はもとより宋元の水墨山水画にもとづいたものであるが、端正で雅趣があるので乾隆帝に喜ばれ、傑作の多くは内府に入った。 〈杉村勇造〉

扇 おうぎ 源順の『和名類聚抄』に「アフキ」と「ウチワ」と区別して記されていることや、元慶元年（八七七）の記載のある京都の教王護国寺蔵の檜扇が発見されたことによって、「折り畳むことのできる扇」が平安時代初期（九世紀）に存したことは確かである。平城京遺蹟から発見された檜扇様の器物を檜扇と断ずることはその形態の点から疑わしい。中国では『宋史』の「日本伝」に檜扇・蝙蝠扇の二種の扇が日本から贈られている記事がある。中国では摺畳扇（折り畳みうる扇）を倭扇といい、日本の発見としているし、朝鮮でも同じである。ヨーロッパではこの種の扇は一六世紀に中国からインドをへて伝播した。扇は日本の創造であることは確かである。

平安時代、摺畳扇には木薄板を幾枚も編綴した檜扇と、主として紙と木竹などを素材とした扇骨よりなる紙扇（蝙蝠扇）との二種が、初期にすでに現われている。檜扇を冬扇、紙扇を夏扇とも称した。それは持用の時季の差による。檜扇は薄板八枚を一組とし、この一組を幾組か合わせて作り、これを「かさね檜扇」とよび、公卿用は三重で二三または二五枚、素地のまま用いた。この薄板の上に備忘のために文字を書くことを本態とした。檜扇が奈良朝およびそれ以前に用いられた木簡を母体としているためである。宮中女官の檜扇は三重あるいは五重（二三枚、二五枚、三八枚、三九枚）である。素地の上に胡粉雲母粉を塗り、金銀の切箔、砂子、野毛などで装い、上に主として大和絵（ときに唐絵）を描いた。鳥と蝶の要。この時代には、檜扇の特徴ともいうべき色糸の長い飾糸（下げ糸）を付することはなかった。まだ加冠を終えない若年の公卿の檜扇は、綾杉の薄板を緘じて素地の上に吉祥図を描いた。その他、持用する人々の階級と儀礼の差異によっていくつかの種類があった。「かさね檜扇」の呼称は平安末期（一二世紀）になると次第にすたれて板数何枚の檜扇と呼ぶようになる。またごく末期には金属鍍金の親骨の檜扇が女子用に出現し、鏡表骨檜扇と称した。広島県厳島神社、島根県佐太神社などにこの末期の遺品が蔵されている。

紙扇は蝙蝠扇とも書かれた。紙扇の形態が蝙蝠に似ていることによるとの説もあるが、紙麻が「こうぞ」（楮）と読まれたように、紙張りが「こうはり」と読まれ、吉祥語の蝙蝠の文字があてられたと考えられる。紙扇は何から生まれたかは今日不明で、檜扇に紙を張ったことや笏の押紙に由来するとは考えがたい。とにかく古く平安初期に出現して檜扇と併存し、特に檜扇よりは気やすいものなので、人々の趣味嗜好を容易に表わし得たに違いない。王朝盛時にはきわめて華麗なものが生まれ、人々の関心を得た。形態に男女の別はなく、五骨ぐらいの扇骨の数の少ない扇で片面張りであった。扇紙の装飾は文献からも知られるが、国宝三十六人家集の料紙の中に扇紙の残欠を見るし、末期のものは四天王寺、東京国立博物館その他に伝蔵される国宝扇面古写経の料紙の下絵によって実物を知ることができる。ことにこれらの扇面料紙には、中に木版下絵を含み、多量生産のあったことを知る。また厳島神社の伝高倉天皇寄進の五骨蝙蝠扇は、当時の形態を伝えている。平安末期には透扇・切透扇、後には皆彫骨扇などと呼ばれる扇骨に彫透しのある扇などが出現する。このころには扇骨の数がやや増加するものもある。鎌倉時代（一二世紀後半―一四世紀）に入ると女子檜扇では左右の親骨に飾糸、付花が加えられ今日見るような形態となる。鏡表骨檜扇が大礼のときの褰帳女孺の料となる。蝙蝠扇では皆彫骨扇が若年の公卿・女房の料から武家の料へ移行する。南北朝時代（一三三三―九二）には唐扇の伝来がはじまる。この唐扇は日本の扇を模した中国製の紙扇で、扇紙を扇骨の表裏両面から張り合わせ、扇骨が扇紙の表面に露出しない扇で、この新しい形式の扇が唐扇として伝来した。日本でも唐扇の制を模したものを作るようになる。またこの時代、「建武二年二条河原落首」に「バサラ扇」と記された扇が現われる。王朝風の五骨蝙蝠扇であると想像される。

室町時代（一四世紀末―一六世紀末）に入ると、紙扇では従来の日本の扇の形態の変化が唐扇によって強力に推進され、ここに末広または中啓（側面Y字形）、雪洞（従来のような先端のわずかに開いたもの）、鎮折（先端が強く閉じたもの）の三型が誕生する。これは唐扇の制による結果の形態である。以後この三型式が日本の扇の形態となる。檜扇は三十数セン に及ぶ大形のものとなった。熊野新宮などに伝存する遺物は女房檜扇である

扇

皆彫骨扇裏面
熱田神宮（模造）

飛鳥井流鞠扇

杉横目扇（平安時代）
（復原模造）

蝙蝠扇裏面（平安時代）
厳島神社（模造）

女房桧扇（平安時代）
厳島神社（模造）

大翳（柏扇）近代

鷹司門流蝙蝠扇　裏面（近代）

茶道　利休形扇

観世流中啓本三番葛扇

が、素地の上に金銀砂子などの粉飾、その上に種種の彩画があるが、かならずしも当時通行の女房檜扇とはいえない。熱田神宮所蔵の檜扇も女房扇であるが、胡粉の下塗がある。この時代は動乱のときであり、かならずしも古式が守られたとはいえず、かえって古式が崩壊する時期と考えられる。紙扇の中では前代からの皆彫骨扇は対明貿易の商品として命脈を保つこととなるが、室町中期には影を没する。その遺物は熱田神宮の神宝のなかに見ることができる。なお、この時代、宮廷・武家および寺院などに持用されるいわゆる有職故実の扇が新しく成立しつつあり、また民衆の台頭、諸芸能の発生に伴って、民衆の扇、芸能の扇が萌した。なかでも、蹴鞠では十骨鞠扇がすでに制定され、能楽でも以後の時代の能扇の源流がこの時代に認められる。これらはすべて新型式の末広、雪洞、鎮折のいずれかに属する扇である。

次に桃山時代（一七世紀）およびそれにつづく最初期の江戸時代（一七世紀中ごろ）がくる。動乱と破壊につぐ建設である。旧儀が湮滅して一日晴の時代である。桃山時代特有の自由と豪華が扇にも入り、ことに民衆の社会的高揚は、洛中洛外図や風俗画などを扇絵として登場させる。踊り扇もあらわれる。寛永（一六二四—四四）のころには、いわゆる宗達風絵画の扇が特徴あるものとして出現し、以後、その画風の扇があとを伝えた。寛永有職といわれる一群の新しい有職故実の時代がすぎて江戸時代（一七世紀中ごろ—一九世紀中ごろ）の安定したときがくる。封建制の確立にともない、人人の地位・階級・職域などにより扇の形式が確立する。ことに宮廷では＊近衛家熙による古有職への復帰が試みられたが、かえってこれが新しい有職の成立となった。扇では新しい蝙蝠扇、末広・雪洞扇などが五摂家に定着する。宮廷における御月扇は室町時代以来の御月扇領という領地を伴うもので、すべての紙扇の最上のものとすることができる。檜扇では、皇后宮の大翳に桐鳳凰図のごときが定まるのであるが、多くは人々の好みによって描かれたものである。武家の扇も室町時代に足利将軍がおこなったように、また公家に準拠することとなった。芸能の扇ではまず能楽の四座一流それぞれに神・男・女・狂・鬼の種別による扇、脇方の扇、三流の狂言方その他の扇ができ上がる。聞香の扇も茶の家元の扇も、種々の技芸に多く定められた扇が生じる。民衆の持ち扇は時宜に適した各人の好みによってつくられていた。このときには朝鮮から入って来た桐油扇にならう扇もできた。婦人の扇の小形化が次第におこなわれるよう

にもなった。

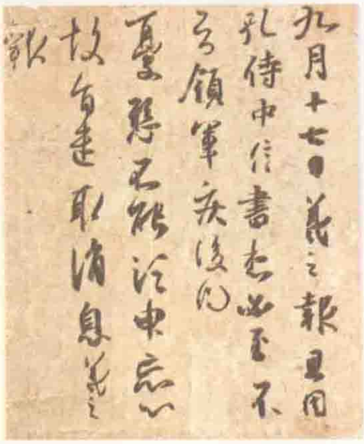
明治時代（一八六八—一九一二）には旧幕時代の扇がおこなわれていたが、この時代に特徴的なものは貿易扇といわれる一群である。新しく開けた海外貿易の一つとして扇の貿易が起ったが、それはフランス、スペインなどを中心とする外国製の扇の形態の模倣に日本趣味を加えたものであった。また、この時代にスペイン人が日本に寄留して製扇に従事したことがあったが、こうして作られた貿易扇が内需に向けられたのは大正年間の第一次大戦（一九一四—一八）後の世界的恐慌によるためである。この貿易扇が以後の日本の扇の形態を一変して、今日見るような夏季の持用の扇を産出した。江戸期におこなわれた扇は、今日ではきわめて一部に継承されているにすぎない。

朝鮮半島には、高麗朝の時代に日本から流入した。この地で日本の摺畳扇は扇骨の増加をきたし、骨数の多いものを貴人の料とした。ここでは片張りの蝙蝠扇の形式が今日までおこなわれている。後代には、扇紙に桐油を塗布した桐油扇を生じ、日本にももたらされた。この地では白紙を主とするが、赤紙を貼ったものは特殊の用のものである。また、扇面絵はついに発達しなかったが、ただ巫女の持用のものには日月須弥山を描いたものがある。

中国大陸では宋（一〇世紀後半—一三世紀初）以前には摺畳扇はない。宋に至って日本から輸入されたが、その製作は明（一四世紀中ごろ—一七世紀中ごろ）に至って公におこなわれた。この模倣の摺畳扇は扇紙を両面から貼り合わせて唐扇の形になった。これが日本に輸入されたのである。中国の摺畳扇は扇骨の下端の部分が日本扇とは異なり、また、片張りの扇を見ることがなく、明以後清代を通じて扇形には大差がない。こうした唐扇がインドを経てヨーロッパへ流伝した。

ヨーロッパ大陸には一六世紀に流入し、以後ポルトガル、スペイン、フランスなどに扇の製作が起り、ことにルイ王朝下のフランスでは扇の盛況が現出した。このとき、マザー・オブ・パール、キチン・スキンの扇がルイ式扇として登場する。そして当時有名な画家たちは、フランス人の美意識の涵養に資すべく扇面画を盛んに描いた。またこのころ、中国風の扇がマンダリン扇の名の下に現われてきた。これらの扇の製作には多数の新教徒が従事した。彼らはパリに在住したが、ナントの勅令の廃止に伴ってパリを追われて他国へ分散することとなり、これがヨーロッパ各国の製扇の業をうながした。

一八世紀はヨーロッパの扇の黄金時代であり、ローネット扇、ガブリオレット扇などの技工的なものも流行したが、一九世紀以後、扇は衰退する。ひとりスペインおよびその領土には扇がおこなわれ、今日に及んでいる。これらのヨーロッパの扇は、はじめは四分一円のひろがりから次第に半円大に及ぶものへと移るが、扇骨と扇紙との差は単に材質によるだけであって、ともに扇面画の画面を提供しているのが特徴である。このことは、日本および中国などの扇にはおこなわれることはなかった。〈中村清兄〉



王羲之　「孔侍中帖」　天地26.9cm　国宝　東京　前田育徳会　いわゆる双鉤塡墨による模本のうち「九月十七日帖」3行と「憂懸帖」3行の部分

王羲之 おうぎし（三〇七—三六五ごろ）中国、晋代の書家。字（あざな）は逸少、後に右軍将軍の官に任じられたので王右軍とも敬称されている。琅邪臨沂（ろうやりんぎ）（現在の山東省臨沂県）を原籍とし、父祖が西晋（首都洛陽）に仕えていたので西晋の滅亡によって元帝（在位三一七—三二二）を奉じて南渡し、東晋の王朝を建康（現在の南京）に再興した。こうしたことによって宰相などの高位に登る者もあり、一族はしだいに繁栄した。彼はこのような貴族の出身で、西晋の懐帝の永嘉元年に王曠の子として生まれた。父の王曠は淮南（現在の安徽省寿県）の太守の官となったが、彼の幼時に亡くなったといわれる。そして首都建康の一族の下で成長し、書は衛夫人（二七二—三四九）に学んだ。衛夫人の名は鑠（しゃく）、汝陰の太守の李矩（りく）の妻となった。この衛夫人は貴族の出身で書学を能くしたので、家庭的に羲之に教えたのであろう。彼女は後に羲之の師ということによって書法の伝授者として有名になった。

彼は貴族の子弟であるから早くから官途に就き、秘書郎となり、次いで地方官として各地（湖北省武昌その他）を転々として中央に帰り護軍将軍となり、また四五歳の永和七年（三五一）には浙江省の紹興市、つまり当時の会稽郡の内史・右軍将軍（一に右将軍という）として赴任し、四年ののち（三五五）に辞官したが、建康には帰らず、この地に永住して興寧三年（三六五）に五九歳で卒したという。彼の生没年にはいくつかの説があり、多少の相違はあるが五九歳で卒したということは確実である。

羲之は年少のときから常人よりは性格が強かったようで、江南の首都建康にいてようやく華美になってきた貴族たちに反抗的な思想をもっていたのか、一門の要望にもかかわらず地方官になり、しかも将軍という武人の肩書までもった。会稽郡の官を辞してからも、その地の山水を愛し、また名士の謝安、僧の支遁、道士の許詢をはじめ多くの文人がこの地にいたので、彼らとの交際のうちに一生を終わった。そして永和九年（三五三）には有名な蘭亭の会を開催し、みずからその序文を作って書写した。これが『蘭亭序』とよばれるものである。羲之の書といわれるものにはこのほかに『孝女曹娥碑』『黄庭経』『楽毅論』『東方朔画賛』などがあり、楷行書が主であるが、その尺牘（せきとく）は『喪乱帖（そうらんじょう）』『孔侍中帖（こうじちゅうじょう）』『遊目帖』そのほか非常に多く、それらは草書である。

羲之の真蹟と称すべきものは現在一つも存在していない。唐の太宗が非常に愛好したので、崩じた後にこれを陵内に副葬したという。しかし後世は書聖として尊崇されただけに『蘭亭序』の覆刻は数百種もあり、いずれが真に近いものか明らかでない。楷書のごときも晋時代の書風であるか否かの疑問がある。ただ『十七帖』のような尺牘類が真蹟に近いものと考えられる。

羲之の第七子、王献之（けんし）（三四四—三八八）も書に巧みで、二王とも大王・小王とも称され、その書蹟といわれるものに『玉版十三行』『中秋帖』その他があるが、やはり刻を重ねているので真筆とは断じがたく、羲之の書とともに、真蹟といわれるものでも唐時代の模写（双鉤塡墨（そうこうてんぼく））が多い。〈杉村勇造〉

📖中田勇次郎編『書道芸術1　王羲之・王献之』（一九七二・中央公論社）

王原祁 おうげんき（一六四二—一七一五）中国、明・清代の画家。字（あざな）は茂京、号は麓台といった。＊王時敏（おうじびん）の孫。康熙九年（一六七〇）の進士で、知県より累進して佩文斎書画譜の編輯総裁官となり、多くの内廷所蔵品を閲覧した。王時敏は幼時から彼に画学を指導し、その画は黄公望（こうこうぼう）の法を学んだ。王時敏は原祁の画を形神ともに得たものと推賞している。彼は良紙・佳墨・名筆でなければ古逸の趣は発揮できないといっている。〈杉村勇造〉

王献之 おうけんし　⇨王羲之（おうぎし）

王建章 おうけんしょう　生没年不詳。中国、明代（一七世紀初期）の画家。字（あざな）は仲初。福建省泉州晋江の人で、山水・花鳥を能くし、明末の万暦・崇禎年間に活躍、その地では絶芸といわれた。泉州は日本との貿易港なのでその作品は日本に早くから伝来している。〈杉村勇造〉

黄金分割 おうごんぶんかつ　黄金截（せつ）、セクション・ドール section d'or ともいう。線分ABがあたえられたとき、その線分上に一点Pを求めて

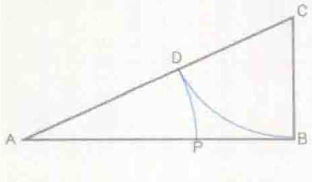
$$AP^2 = BP \cdot AB$$

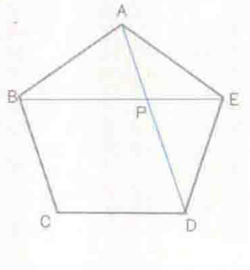
となるようにすることを線分ABを黄金分割（あるいは黄金截）するといい、

$$BP : AP = (\sqrt{5} - 1) : 2 = 0.61803\cdots\cdots$$

を黄金比という。また、正五角形の同じ頂点を通らない二本の対角線は互いに他を黄金分割する。黄金比を近似の分数で表現すると、$\frac{1}{1}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{5}$, $\frac{5}{8}$, ……となる。黄金比は古代ギリシアにおいて発見され、もっとも調和のとれた比としてこの名がつけられ、ルネサンスのボローニャの修道僧ルカ・パッチリオによって「神聖比例」と名づけられたほど重視された。とくに視覚に訴える図形や立体などには、この比がよく使われ、たとえば長方形の二辺の比が黄金分割になるものは、いろいろな比例の長方形のうちでもっとも整った長方形とされた。建築・彫刻・絵画・工芸など、造形芸術の分野では多様な統一の一つの原理として広く活用されている。また、自然の調和のとれた形のなか、たとえば葉脈・種子（うず）の形状、貝殻の渦、細胞の生長などにこの比を見いだそうとする考え方もある。近年では、音楽の領域でもこれを作曲に活用した

黄金分割の作図例
△ABCにおいて∠B＝∠R（直角）、AB＝2BCとする、AC上にBCに等しくCDをとる、AB上にADに等しくAPをとる、PはABを黄金分割する





例がある。

なお、黄金比はわれわれの生活のなかにも見られる。たとえば、一〇本入りのたばこの箱や名刺の寸法なども、二辺の比が黄金比に近い。品物を選ぶときに大部分の人は無意識のうちに黄金比の寸法を好んで取るといわれている。〈鹿島 享〉

📖柳亮著『黄金分割―ピラミッドからル・コルビュジエまで』(一九六五・美術出版社)

王時敏 おうじびん (一五九二―一六八〇) 中国、明末清初の画家。字(あざな)は遜之、号は烟客・西廬老人といった。明に仕えて官は南京の太常寺少卿になったので王奉常ともいう。江蘇省太倉県の人で、画は明の董其昌(とうきしょう)に指導されたので、宋元の源流を極め、清一代の文人画の正統派首領といわれている。彼をはじめ王鑑(おうかん)・王翬(おうき)・王原祁(おうげんき)・呉歴(ごれき)・惲格(うんかく)を四王呉惲といって清朝の正統派が成立したが、いずれも江蘇省出身なので、前明の沈周(しんしゅう)・文徴明(ぶんちょうめい)・董其昌の系統と連なり、四〇〇年間はこの江蘇派が中国絵画の中心となった。彼の画風は元の四大家の一人である黄公望(こうこうぼう)より秀でている。〈杉村勇造〉

王振鵬 おうしんぼう 生没年不詳。中国、宋代(一三世紀)の画家。字(あざな)は朋梅。浙江省永嘉県の人で、官は漕運千戸になった。界画(尺をもって楼閣を描く)で名声が高く、故宮博物院には『竜池競渡図』『竜舟図』などが伝わっていて、彼の精微な描写は古建築の参考として現在ではいっそうの価値をましている。〈杉村勇造〉

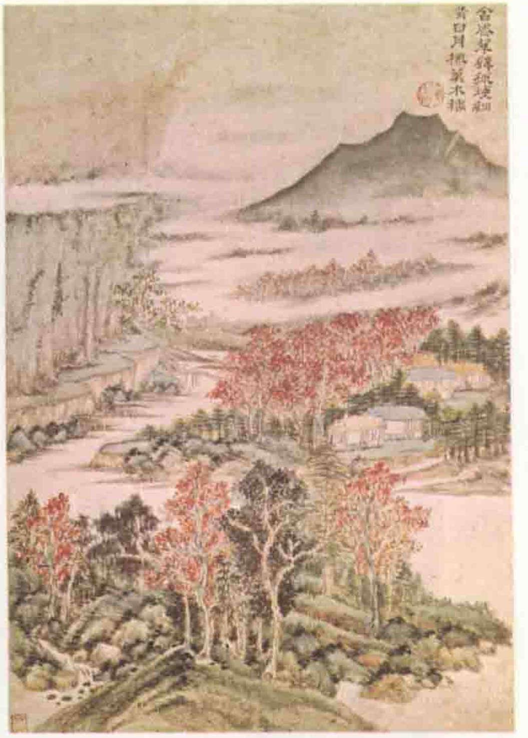
王詵 おうせん (一〇三六―八九ごろ) 中国、宋代の画家。字(あざな)は晋卿。山西太原の籍で後に首都の汴京に移居した。北宋仁宗の景祐三年に生まれ、宋初の功臣王全彬の子孫で左衛将軍に任じられたが、文学を好み諸老儒を師とした。神宗の第二女を妻としたが不和で罪を得た。蘇東坡(そとうば)と親しくし、もっぱら山水画を楽しんでいた。山水画は李成(りせい)の水墨画風と唐の李思訓(りしくん)の彩色画風を学び、墨竹は文同を師としたといわれる。ことに老松の画は一時に冠絶した。彼はこのように各種の体を能くしたようであるが、李成の画の精神をよく体得して詩意に満ちた作品をのこした。また名書画も多数所蔵していたことでも知られる。〈杉村勇造〉

王素 おうそ (一七九四―一八七七) 中国、清代の画家。字(あざな)は小梅(小某ともかく)、号は遜之。江蘇省揚州の人で、乾隆五九年の生まれ。彼は人物・花卉の専門画家であるが、美人画で有名となり、改七薌・顧西楳・費暁楼ら清代の美人画家と肩をならべた。篆刻(てんこく)にも巧みであったという。光緒三年、八四歳の高齢で卒した。〈杉村勇造〉

王鐸 おうたく (一五九二―一六五二) 中国、明代の書家。字(あざな)は覚斯(かくし)、号は石樵・雪山道人など多い。河南省孟津県の人。明の万暦二〇年に生まれた。日本では豊臣秀吉の朝鮮の役の年である。天啓二年(一六二二)進士となり、明末の崇禎一七年には礼部尚書の大官に累進したが、清朝にも仕えて順治九年には礼部尚書となって同年卒した。詩書画を巧みにしたが、書がもっとも有名である。王羲之(おうぎし)の書風を学んだが、大字は狂草を能くした。二朝に仕えたので中国では喜ばない人もいるが、日本ではその狂草が好まれて伝来している作品も多い。彼の書にもいえることであるが、一体に国が乱れている時代の書は、高雅というよりも無理に気力を表現しようとする作風が流行する。〈杉村勇造〉

王寵 おうちょう (一四九四―一五三三) 中国、明代の書家。字(あざな)は履仁または履吉、号は雅宜山人。江蘇省蘇州呉県の人で、書と詩文を能くして文徴明の最愛の門弟である。彼は謹直な人であったが病弱であったため科挙の試験には合格せず、詩文・書を楽しんで一生を在野の文人として終わり、その書は晋唐の書を学んで名声が高かった。嘉靖一二年に四〇歳で卒した。〈杉村勇造〉

王庭筠 おうていきん (一一五一―一二〇二) 中国、金朝の画家・書家。字(あざな)は子端(いん)。辰州熊岳(今の遼東半島の熊岳城)の人で、漢末の乱を避けて遼東に移ってその地の豪族となり、のち、歴代北方諸王朝の大官となった。彼は金王朝の大定一六年(一一七六)に進士となり翰林修撰に進み、金代の学者・文人として一流の人物である。書・画ともにすぐれ、日本には『幽竹枯槎図』が伝わる。〈杉村勇造〉



王時敏「杜甫詩意図」紙本彩色 39×25.6cm
彼の作品のなかでは、めずらしい明彩のもの

黄檗美術 〈左上〉萬福寺大雄殿 (1659)
重文 京都
〈左下〉喜多元規「木庵像」絹本着色 110×40.5cm 兵庫 雲松寺

黄檗美術 おうばくびじゅつ 江戸時代の初期に渡来した黄檗宗関係の美術、およびその強い影響を受けた美術のことをいう。黄檗宗というのは、もとは禅の臨済宗の一派であったが、中国の禅宗は元時代以後、ラマ教やその他の影響を受けて変化し、明時代には、たとえば伽藍に天王殿がつけ加えられたりして、宋時代からの伝統をそのまま受け継ぎつつ日本化していた日本禅宗とは多くの面で違ったものとなっていた。そこで、承応三年(一六五四)に来日した中国僧、隠元隆琦(いんげんりゅうき)(一五九二―一六七三)が寛文元年(一六六一)に京都近郊の宇治に万福寺を開創した時、そのころ長崎を中心に中国僧の住持していた、たとえば興福寺、崇福寺、福済寺などを末寺とした一宗として独立したものである。そのことは、美術・文化の面についても同じであって、中国僧の随伴して来たのはその当時の美術・文化で、日本禅宗に伝存する中国の美術・文化とは違ったものであった。万福寺における天王殿や禅堂の存在は、建築上に見られる従来の禅宗寺院との相違である。

隠元は万福寺開創に際して中国から多くの工人を招いたが、万福寺天王殿の布袋(ほてい)和尚像や大雄宝殿の十八羅漢(らかん)像の作者、范道生(はんどうせい)もその一人で、その誇張の強い作風は当時の中国の彫刻の様相をよく示していると同時に、日本の彫刻にも大きな刺激を与えたのである。

もともと中国における黄檗派には独特の美術的伝統があったらしく、隠元やその後継者の木庵性瑫(もくあんしょうとう)(一六一一―八四)は書が巧みで、その書は日本書道に大きな影響を与えた。渡来僧の一人、逸然性融(いつねんしょうゆう)(一六〇一―六八)は画技にも長じており、黄檗派の有名な画家陳賢(ちんけん)と同じような、誇張された水墨画法による画を描いたが、その技法は渡辺秀石(わたなべしゅうせき)(一六三九―一七〇七)や河村若芝(かわむらじゃくし)(一六三〇―一七〇七)に継承され、代赭(たいしゃ)でモデリングをつけ加えた、*長崎派の開祖とされている。

また、逸然らの南宗画的水墨画法と異なって、ヨーロッパ絵画の影響を強く受けた画風もあった。隠元の師、密雲円悟(みつうんえんご)や費隠通容(ひいんつうよう)の肖像を描いた楊道貞(ようどうてい)はその代表的な画家である。基本的には刻劃の風を残した当りの強い伝統的な線を用いるが、細部の描写やとくに濃厚な彩色法は従来の中国および日本の画法にないものである。この画風は黄檗宗の標準的肖像画を描くためのものとなり、喜多宗雲(きたそううん)(寛文ごろ?)や喜多元規(寛文ごろ?)らに受け継がれていった。〈佐々木剛三〉

📖平久保章著『隠元』(一九六二・吉川弘文館)▽佐々木剛三著『万福寺』(一九六四・中央公論美術出版)

王微 おうび　生没年不詳。中国、六朝宋時代（五世紀）の画家。字は景元。琅邪臨沂（現山東省内）の人で、書画詩文をよくしたが、高潔で官途につかなかった。画は荀勗の風を学んだが、みずからの工夫で作画したという。いわゆる文人的な性格で門を閉ざして楽しむ生活をし、山水自然をよく描写したといわれる。仏画・人物画の全盛時代にこのような方面を開いた功績は大きいが、遺作がないのでよくはわからない。〈杉村勇造〉

王武 おうぶ　（一六三一—九〇）中国、明代の画家。字は勤中、号は忘庵。江蘇省長州（現在の蘇州県）の人で、明の大学士王鏊の六世の孫である。明末の崇禎五年に生まれ、兄の王会とともに画を能くしたが、家蔵の宋元明画が多く鑑別にも精通していた。彼の画は宋元の諸家を学んで一家の風を興したが、その古画の精神をよく把握したので、花鳥の写生に神韻の生動するものありといわれ、康熙時代の名画家の一人とされている。康熙二九年に五九歳で卒した。〈杉村勇造〉

王紱 おうふつ　（一三六二—一四一六）中国、元末明初の画家・書家。字は孟端、号は友石とも、また九竜山に隠居したので九竜山人ともいった。江蘇省無錫県の人とも晋陵（江蘇武進県）の籍ともいわれる。詩文・書画に巧みで、画は山水と竹石画を能くして、墨竹画では当時の第一人者といわれた。山水画は王蒙に、竹石画は倪瓚に法をとったといわれるだけに、その人格は高潔で、その人に非ざればその画を描かなかったといわれる。永楽年間に能書をもって召されて翰林に入り中書舎人になったほどの文人なので、その画は清雅である。〈杉村勇造〉

王文治 おうぶんじ　（一七三〇—一八〇二）中国、清代の書家。字は禹卿、号は夢楼。江蘇省丹徒県の人。雍正八年に生まれて乾隆三五年（一七七〇）の殿試に第三位で合格し、翰林院編修となり、侍講をへて雲南省臨安府の知府となったが、官を辞して野に下った。彼は文才があり、書は清雅・典麗な書体で当時は劉石庵・翁方綱・梁同書と併称されて四大書家といわれた。清遊を楽しみ、旅行には音楽を能くする者を伴ったという。また仏教をよく研究して禅理に通じ、詩も当時の大詩人袁枚（随園）と比べられている。若いとき琉球に行く使者に随行したことがある。〈杉村勇造〉

翁方綱 おうほうこう　（一七三三—一八一八）中国、明代の書家。字は正三、号は覃渓とも蘇斎ともいった。河北省大興県（北京城の左半分およびその東郊、宛平県は右半分と西郊）の人。雍正一一年に生まれ、乾隆一七年（一七五二）に進士となり、広東・湖北・山東省などの学政の官をへて北京に帰り、四庫全書館の纂修官となり内閣学士・鴻臚卿に進んで京官として北京にいたので、当時の大権威者として内外の重望を荷った。金石・法帖の学を好み晩年に至るまで精励していたことは、蔵書などに蠅の頭ぐらいの細楷で克明に書入れをしているのを見てもわかる。それだけに著書も非常に多い。彼の書は唐人の楷・行書から出て一家をなし、当時の劉石庵と双璧と称せられる。〈杉村勇造〉

王蒙 おうもう　（一二九八—一三八五）中国、明代の画家。字は叔明、号は黄鶴山樵、また香光居士ともいった。浙江省呉興の人で趙子昂の外孫である。画は趙子昂の山水画法を学び、次第に一家の画法を完成した。目的としたところは董源・王維の画風であるが、彼の山水画は山を幾重にも重ね、樹木も数十、径路は迂曲をつくすというように筆墨の数が多いので、絹よりも紙によって精彩を発揮する。そのため彼は絹を用いなかったという。また彩色は赭石（褐色）と藤黄を好んで用いた。遺作は故宮博物院に数点所蔵されているが、その設色は浅く褐色が多い。また、これらの画はすべて構想を練り時間をかけたもので、かりそめに筆を弄ぶというような作品はない。元が滅亡し漢民族の王朝になり、彼は洪武時代に黄鶴山より出て都の人となったが、叛臣胡惟庸の罪に累犯として捕われ獄死したと伝えられる。〈杉村勇造〉

欧陽詢 おうようじゅん　（五五七—六四一）中国、陳・唐の書家。字は信本。潭州臨湘（現在の湖南省長沙）の人で、父祖は南朝の陳王朝に仕えて世家の子弟であった。彼は父の紇が罪を得たので父の友人江総に教育された。陳が亡び隋が天下を統一すると仕えて太常博士となり、隋王朝が亡び唐王朝が興るとふたたび高祖に仕えて給事中となり、ついで太宗の朝には太子率更令になり弘文館学士となった。後に渤海男・銀青光禄大夫の栄称をあたえられた。陳の永定元年に生まれ、唐の太宗の貞観一五年に八五歳で卒した。

欧陽詢の書は他の書家と同じように王羲之を学んだということになっている。しかし彼の書には行草の遺品があまりなく、現存のものはすべて碑石に刻された楷書で、しかも老年期に入った七〇歳以後の作品が多い。彼の楷書は南北朝時代の楷書から出ていて、その相違は筆端の鋭鋒がかくされた静けさ高雅さがでて、内に含む清潔さを目標としているようである。そしてその書体は後人に楷書の基準として尊ばれてきた。『化度寺邕禅師舎利塔銘』『九成宮醴泉銘』『皇甫誕碑』『房彦謙碑』『温彦博碑』その他があるが、九成宮帖がもっとも知られている。子の欧陽通（？—六九一）も書人として有名で、代表作に『道因法師碑』がある。〈杉村勇造〉

大下藤次郎 おおしたとうじろう　（一八七〇—一九一一）水彩画家。明治三年七月九日東京本郷に生まれる。家業を助けながら絵画に対する情熱を失わず、ようやく二二歳の明治二四年、まず明治美術会の創立会員中丸精十郎についたが、同門に生涯の友真野紀太郎がいる。二六年には明治美術会会員になり、水彩画に専心して注目され、三三年のパリ万国博にも水彩画を出品。明治美術会に代わって太平洋画会創立のときも参加している。明治三一年と三四年に再度外遊し、春鳥会を組織し、水彩画の技術書を出版、雑誌『みづゑ』を創刊して水彩画の発達に尽力す。三九年、丸山晩霞らと日本水彩画会を設立し水彩画研究所を開いたが、四四年一〇月一〇日、計画半ばで没した。〈竹田道太郎〉

大津絵 おおつえ　江戸時代、近江国（滋賀県）大津の追分、三井寺の周辺で売られていた素朴な民芸絵画。東海道を往来する旅人に手軽な土産物として求められたもので、寓意を込めたユーモラスな主題と速筆軽妙な略描が親しまれ、大津絵の名を全国的に広めた。その始源は寛永年間（一六二四—四四）にさかのぼるといわれ、はじめは三尊仏や来迎仏など、民衆の持仏となる仏画が描かれていた。のちには藤娘、鬼の念仏、瓢簞鯰、奴など戯画的な主題が一般的になり、手法も肉筆から版画へと移っていく。形式化を進めながら、その余命は明治以降にも及んでいる。〈小林　忠〉

▽日本民芸協会編『大津絵図録』（一九六〇・三彩社）

柳宗悦著『初期大津絵』（一九二九・工政会出版部）

大森派 おおもりは　江戸時代の装剣金工家の家系。始祖は元禄（一六八八—一七〇四）のころの小田原の人で四郎兵衛という。その子重光は土屋安親の門人で二代と伝えるが、*横谷宗珉の門から出た大森英昌（一七三〇—八〇）が一家をなして以来、この派は横谷系統の一派として柳川派・古川派などとともに有名になった。英昌の子が大森家四代の英秀（一七五五—九八）で、父の彫技をついでこれをしのぎ、一派の作風を定めた。作風は横谷流の牡丹獅子の図の赤銅魚子地の高彫りの作から、肉合彫象嵌の唐人物の作、彼の独創した鋤下げ彫崩しの手法による波文、さらに梨子地象嵌など作域は広い。英秀の子の英満も父につぐ上手であるが、創意に乏しい。この派の繁栄は大いにみるべきものがあるが、とくにすぐれたものはいない。〈小笠原信夫〉

岡倉天心 おかくらてんしん　（一八六二—一九一三）文久二年一二月二六日横浜市本町一丁目に生まれる。幼名角蔵、のち覚三。一〇歳のときからヘボン塾で英語を学び、一二歳の時、父勘右衛門が東京日本橋蠣殻町へ移住して旅館を経営するのに従って移り、一四歳で東京開成学校に入学、翌年*奥原晴湖について絵を学んだ。一六歳の明治一〇年、東京大学文学部に学び、一一年から御雇教師米人*フェノロサについて哲学などを学び、フェノロサの日本美術研究を手伝う。一三年、東京大学を卒業

王蒙「夏日山居図」紙本淡彩 118.9×36.2cm 上部の書により洪武戊申元年（1368）2月に，友人陶青村の嘉樹軒で描いたことがわかる

大津絵「鷹匠」紙本着色　東京　日本民芸館

して文部省に奉職、かたわらフェノロサとともに東洋美術の振興に努力し、一九年には美術取調委員となって、フェノロサとともにヨーロッパに出張、翌年帰国し、東京美術学校幹事になり、臨時全国宝物取調掛を命じられて関西各地を調査、帝室博物館美術部長となる。明治二三年東京美術学校校長兼教授となり、独特の教育をおこなう。同時に内閣官報局長高橋健三とはかって美術研究誌『国華』を刊行、また根岸派の文人と交遊し、みずから奈良朝の服装をし乗馬で登校、教職員もそれにならわせた。二四年には日本青年絵画協会を設立して会頭となり、二六年には清国へ出張して成都まで行った。二九年から日本絵画協会共進会を開き、東京美術学校卒業の*横山大観・*下村観山・*菱田春草らが出品をつづけていたが、三一年、校長排斥運動による美校騒動で校長をやめ、博物館からも身をひいた。天心とともに学校を辞した教頭*橋本雅邦以下、大観・観山・春草らと日本美術院を創設、雅邦が主幹、天心が委員長となって新日本画運動を起し、地方巡回展や研究会をおこなう。しかし三六年までつづけた展覧会は朦朧派という悪評を買ってついに閉幕。三七年、大観・春草をともなって渡米しボストン美術館の事務に従事した。三八年には同館東洋部長となって毎年在勤することとなり、翌年ニューヨークで『茶の本』を出版。年末、日本美術院を茨城県五浦へ移して住む。明治四〇年文部省美術審査委員会委員となり、翌年国画玉成会を創設し会頭となって反文展の展覧会を開く。四三年東京帝国大学で「泰東巧芸史」を講義し、翌四四年には欧米旅行をおこない、ハーバード大学からマスター・オブ・アーツの学位をうける。つづいて四五年もインド、ヨーロッパを経て渡米し、大正二年、病をえて帰国。療養につとめたが、赤倉山荘で九月二日没した。五二歳。英文著書『東洋の理想』(一九〇三)・『日本の覚醒』(一九〇四)・『茶の本』(一九〇六)などのほか岡倉天心全集がある。〈竹田道太郎〉

□斎藤隆三著『岡倉天心』(一九六〇・吉川弘文館) ▽岡倉一雄著『父・岡倉天心』(一九七一・中央公論社)

岡倉天心　下村観山筆の「天心先生」画稿。1922年日本美術院第九回展に出品された本画は，大震災で焼失。紙本着色　137×67cm

尾形乾山

おがたけんざん　(一六六三—一七四三)京焼の名工で、かつ琳派画の巨匠。寛文三年京都の富裕な呉服商雁金屋に生まれ、画家光琳の弟に当る。初名は権平で、のち深省と改名し、諱は惟允、のちにまた扶陸とも称し、習静堂・尚古斎・陶隠・霊海・逃禅・紫翠・傳陸と号した。乾山はもと京都鳴滝の窯名であるが、のちには号にも使われた。年少から隠逸を愛する文人肌で、読書や書道を深く好んだが、その和漢にわたる豊かな教養や能書は青年時代に培われ、後年の作品の上に大きな特色となって表われている。父宗謙の没後莫大な遺産を譲られた乾山は、御室仁和寺門前に山荘習静堂を構えたが、近くの陶工*野々村仁清に師事して陶法を習得、元禄一二年(一六九九、三七歳)に付近の鳴滝泉谷に開窯した。ここは京の西北すなわち乾に当るので、窯を乾山と命名した。陶隠の号もこの時代から使われ、泉谷の住居は尚古斎と称した。正徳二年(一七一二、五〇歳)京都の二条通丁字屋町に移るまでの鳴滝時代の作を、世に鳴滝乾山という。この時代には兄光琳が絵付し、乾山が詩を賛した兄弟の合作もある。丁字屋町時代の作を二条乾山と呼ぶ。享保の中ごろには江戸に下って入谷窯で焼いたので、江戸時代の作を入谷乾山という。江戸の晩年には画も描き、落款には紫翠深省が多い。元文二年(一七三七)の秋から冬にかけ佐野(栃木県)に遊び、ここでも陶器を焼いたが、これがいわゆる佐野乾山である。

作品は多く鉢・皿・向付などの懐石道具であるが、楽焼もあれば陶器も磁器もある。絵付の手法にも錆絵・呉須絵(染付)・色絵などがあり、図案には琳派意匠が多いが、異国趣味の紅毛意匠も採り入れている。画賛物や土器皿、端反り透鉢、型物向付なども特色である。乾山銘には各時代によって変化があり、花押にも前期の首輪状と後期の「爾」と二種がある(ただし後者は二代乾山も使う)。寛保三年六月二日、八一歳で没。〈満岡忠成〉

□満岡忠成著『陶器全集7　乾山』(一九六八・平凡社) ▽バーナード・リーチ著、水尾比呂志訳『乾山』(一九六七・東京美術)

尾形乾山　〈右〉寿老図六角皿　長径26.1cm　重文　大倉文化財団　兄光琳の絵付に，乾山が透明釉を掛けて焼き上げた作品

〈左〉絵替土器皿のうち梅図皿　径16cm　根津美術館　四季の文様を描いた五枚揃の一枚

尾形光琳

おがたこうりん　(一六五八—一七一六)江戸時代中期の画家。名は惟富、通称市之丞、三四、五歳から光琳と改名。万治元年、京都の呉服商雁金屋の次男に生まれる。弟は陶芸家の乾山。尾形家は桃山時代、二代目道柏が光悦の姉を妻として本阿弥家と姻戚関係になり、また淀君、徳川秀忠夫人らの呉服御用をつとめて雁金屋を開いた。由緒ある家系と恵まれた環境に生まれ育った光琳は自由な遊蕩三昧の生活で若い時代を過ごした。三〇歳で父の莫大な遺産を継いだが、数年後には破産し、借金、質入の生活を余儀なくされた。このころから自己の画才に目覚めて本格的な画業にとり組み、中年以後の生涯を画家として活躍、宗達光琳派を大成した。

若いころ画を父宗謙や狩野派の画家、山本素軒に習い、自由な立場で作画を続けていたが、四〇歳ごろには水墨画の『蹴鞠布袋図』や『秋草図屏風』などの秀作をのこし、四四歳で法橋の位を得ている。遺品のほとんどはそれ以後、正徳六年六月二日五九歳で没するまでの間のもので、作風的にかなり幅広い作域を示している。水墨画では漢画の習作を基盤に、持ちまえの軽妙な筆を生かし

〈下〉尾形光琳　「燕子花図」　紙本金地着色　六曲屏風一双の右隻　151.2×360.7cm　国宝　東京　根津美術館　平安時代の歌物語『伊勢物語』で有名な八橋の燕子花を描く

岡田三郎助「婦人半身像」(1936)　油彩　99×63.5cm　東京国立近代美術館　晩年に近い画家の手になるが，モデルの若々しい清新さを巧みにとらえている

〈上〉岡田米山人　「騎牛吹笛図」(1820)　紙本淡彩　118×52.5cm　兵庫　藪本家　「七十七翁米山人写」　の款があり，米山人の没年に描かれたもの
小川芋銭　「夕凪」(1924)　絹本着色　55.0×83.6cm　第11回院展への出品作。芋銭は郷里の牛久沼にその画題の多くを取材した

て『維摩図』『竹梅図』などをのこし、また淡彩風の『つつじ図』は宝永五年（一七〇八）ごろ学んでいた雪舟の溌墨山水画風を基調とし、みずからの明るい彩色法をもって仕上げた小品画の傑作である。しかし彼の本領ともいうべき装飾画家としての大成に大きな影響を与えたのは*俵屋宗達の絵画である。その傾倒ぶりはいくつかの水墨画や『風神雷神図』（東京国立博物館蔵）、『松島図』（ボストン美術館蔵）などの屏風絵の模作をのこしている点からもうかがえる。これらを通して宗達画のもつ新しい装飾画の技法、様式を摂取するとともにそれを独自の立場で発展させた。すなわち近世の感覚で大和絵を復興させた宗達の絵画の中に存する純日本的な装飾美を、さらに新しい形で抽出し、みずからの深い自然観照とすぐれた意匠感覚をもってこれを新展開させたものである。『燕子花図屏風』（国宝・根津美術館）は対象、技法をきわめて単純化し、明快な美しさを表わし、また最晩年の作と思える『紅白梅図屏風』（国宝・MOA美術館蔵）では濃麗な彩色と技巧的な手法を駆使し、前作とは対照的な華美な画面を作っている。しかし二作とも絵画における装飾性と芸術性とを深く追究して厳しい均衡のもとに統一した、まさに近世装飾画の完成された姿といえる。このほかにも金地にあでやかな色彩をもって描かれた『孔雀・立葵図』、『燕子花図』の成立過程をうかがえる『八ツ橋図』などの傑作があり、また唯一の肖像画として光琳の有力な後援者であった『中村内蔵助像』（大和文華館蔵）、さらには彼のすぐれた画技の裏を物語る画稿類、あるいは扇、団扇絵などの小品に至るまで種々の遺品に恵まれている。また工芸意匠の面にもすぐれた才を示し、弟乾山の焼く陶器に墨画風の絵付を数多く施しているほか、衣装では得意の草花図を描いた『冬木小袖』、漆芸でも『八ツ橋蒔絵螺鈿硯箱』（国宝・東京国立博物館蔵）などの遺品をのこしている。〈村重　寧〉

↓宗達光琳派

📖田中一松編『光琳』（一九五九・日本経済新聞社）▽山根有三著『原色日本の美術14　宗達と光琳』（一九六九・小学館）▽水尾比呂志著『日本の美術18　宗達と光琳』（一九六五・平凡社）▽千沢楨治編『光琳』（一九七〇・至文堂）

岡田三郎助 おかださぶろうすけ　（一八六九―一九三九）洋画家。明治二年一月一二日佐賀市に生まれる。はじめ曾山幸彦に、のち*黒田清輝に学んで白馬会の創立に参加、東京美術学校西洋画科の新設に際し助教授になった。フランスに留学（一八九七―一九〇二）してラファエル・*コランに師事、帰国して東京美術学校の教授になり、明治四〇年（一九〇七）東京勧業博覧会で『某夫人像』が一等賞となった。のち*藤島武二と本郷絵画研究所を設立、帝国美術院会員、帝室技芸員になり、昭和一二年（一九三七）には第一回文化勲章を受賞したが、同一四年九月二三日没した。代表作『ヨネ桃の林』『あやめの衣』などに見られるように、外光主義の風景画と、装飾的女性像に典雅な日本情趣を示したほか、早くから舞台美術、図案、工芸界の発展にも広く貢献した。〈小倉忠夫〉

岡田信一郎 おかだしんいちろう　（一八八三―一九三二）建築家。明治一六年一一月二〇日東京の生まれ。東京帝国大学卒業後、早稲田大学教授・東京美術学校教授となる。建築家として大正から昭和初年にかけてはなばなしい活躍をし、ヨーロッパおよび日本の建築様式に熟達したすぐれた作品を残した。現存作品には東京都美術館、明治生命ビル、博報堂などがあり、現在のニコライ堂も彼の設計によって修復されたもの。和風の作品には第二次歌舞伎座（一九二五―四五）のほか、多数の住宅がある。昭和七年四月四日没。〈大河直躬〉

岡田米山人 おかだべいさんじん　（一七四四―一八二〇）江戸時代後期の南画家。名は国、字は士彦、通称を彦兵衛といい、米山人、米翁と号した。大坂に米屋を営み、米をつきながら書を読むほど独り学に励んだという。のちには伊勢（三重県）津藩藤堂侯の蔵屋敷の留守役をも勤めた。画もほぼ独学のうちに中国南宗画を慕い、町人出身らしい明るくおおらかな山水画風を形成した。詩書も巧みにし、*浦上玉堂と親交、後輩の*田能村竹田に強い影響を与え、文政三年八月九日没した。子の岡田半江（一七八二―一八四六）も文人画家として名高い。半江は、名を粛、字を子羽、通称を宇右衛門といい、父米山人にちなんで小米とも呼ばれた。一時藤堂侯に仕えたが、数え年四三歳で致仕、以後は詩書画に興ずる文人生活に入った。画は父について学び、柔潤な水墨画法と清澄な賦彩によって、温雅ななかに瀟洒な味わいを添える佳作を残している。篠崎小竹、*頼山陽、田能村竹田ら京坂在住の文人と心を通わせ、風雅な一グループを形成した。〈小林　忠〉

📖大阪市立美術館編『米山人並半江展図録』（一九四二・大阪市立美術館）

小川芋銭 おがわうせん　（一八六八―一九三八）日本画家。幼名は太郎、のち茂吉と改名。慶応四年二月一八日東京赤坂に生まれたが、旧藩主の領地である牛久村（茨城県稲敷郡）に帰農した。少年時代東京に出て本多錦吉郎の彰技堂画塾で洋画を学び、また同時に独学で日本画を学んだ。明治四〇年（一九〇七）前後には『平民新聞』『読売新聞』などに主として農民を主題にした漫画を執筆。大正六年（一九一七）には第三回珊瑚会展に『三人笑』『森羅万象』『盤山肉案』を出品し、同年日本美術院同人に推された。明治二九年以降はおおむね郷里牛久村にあって、もっぱら水墨で牛久沼畔の風物に取材した独自の南画を創作し、昭和一三年一二月一七日同地で没した。また老荘の学に親しみ、書・俳諧をよくし、河童を描いて有名。画号に牛里（明治二〇年ごろから大正一〇年ごろまでおもに俳諧に使用）、草汁庵、芋銭、芋銭子、莒滄（大正一一年ごろから晩年まで）、宇銭子がある。〈関　千代〉

📖久富貢著『日本近代絵画全集24　小川芋銭』（一九六三・講談社）

小川破笠 おがわはりゅう　（一六六三―一七四七）江戸中期の蒔絵師。通称は平助、宗宇・笠翁・卯観子・夢中菴などと号す。伊勢国（三重県）の人で江戸に移り、露言・芭蕉らについて俳句を学び、また土佐派の絵画もよくし、芭蕉の肖像画を多く描いている。蒔絵は本阿弥光悦の風をしたったが、のちに陶磁・金・銀・鉛・錫・貝・牙角・彫漆などを蒔絵に嵌入した独特の様式をつくり上げ、世に破笠細工と称された。破笠の号は、諸国をめぐっている時に野宿して敝衣に竹の子笠のみずからの姿を句にして名づけたものという。代表作は旧津軽家の『柏に木菟図料紙硯箱』、『古墨蒔絵硯箱』（東京国立博物館蔵）などである。延享四年六月三日没。弟子の望月半山が業を継ぎ、二世破笠を称した。〈荒川浩和〉

荻原守衛 おぎわらもりえ　（一八七九―一九一〇）彫刻家。号は碌山。明治一二年一二月一日、長野県に生まれた。明治三二年（一八九九）画家を志して上京、不同舎に学んだが、三四年アメリカに留学。三七年

押絵　歌舞伎役者の似顔を題材にした羽子板の押絵

奥村政信　「人形つかい」　細判
市松模様の創始者として名高い初世佐野川市松の役者絵

荻原守衛「女」(1910)　ブロンズ　高さ99.0cm　重文　東京国立近代美術館　この像の顔は新宿中村屋の女主人相馬黒光女史をうつしたものといわれる日本近代彫刻の傑作

にはさらにフランスに渡り、アカデミー・ジュリアンでJ・P・ローランスの指導をうけたが、三八年のサロンでロダンの『考える人』を見て強く感動し、大いに触発された。一時アメリカに帰って苦学したが、三九年ふたたびフランスに渡り、彫刻に転じた。四一年帰国し第二回文展で『文覚』が三等賞となり注目された。翌年第三回文展でも『北条虎吉像』(重文)が三等賞をうけたが、文展や太平洋画会に発表した生命感にあふれる新鮮な造形は、工部美術学校以来の外形描写を主とした彫刻界に大きな刺激を与え、*戸張孤雁・*中原悌二郎・*中村彝・堀進二ら多くの新進美術家に強い影響を及ぼし、とくに戸張と中原は絵画から彫刻に転じた。荻原は帰国してわずか二年後の明治四四年四月二二日、三一歳の若さで急死したが、絶作『女』(重文)は彼の死後開かれた第四回文展で当時最高賞の二等賞をうけた。荻原が彫刻を制作したのはわずか四年ほどに過ぎなかったが、充実した量塊に豊かな生命感をもつみずみずしい造形は、*高村光太郎とともに明治末の日本彫刻にはじめて近代の扉をひらいた。彫刻のほか油絵も描いた荻原の遺作は、アルプスをのぞむ生地長野県穂高町に建てられた碌山美術館に収蔵されている。〈三木多聞〉

▢荻原守衛著『彫刻真髄』遺稿集の増補新版(一九六三・中央公論美術出版)▽仁科惇著『碌山荻原守衛』(一九六七・柳沢書苑)

奥田穎川 おくだえいせん　(一七五三―一八一一)　京都の好事的陶匠。名を庸徳といい、穎川は号で、また陸方山とも号した。宝暦三年、富家の生まれで、好事から作陶に入ったが、呉須赤絵・古染付・交趾などの研究に努めて、京焼ではじめて磁器を焼いた。ただし素地は純白でなく、釉もやや青みがかり、かつ失透気味である。また作行きは概して厚手で、好んでいわゆる虫食いを出している。ことに得意とするのは呉須赤絵風で、なかでも鳳凰や麒麟に草花を配した絵付の妙技は独特である。呉須赤絵にならって別に穎川赤絵を創めたものである。交趾手の遺品は少ないが、渋い色調などまた見るべきものがある。作品には、鉢・皿・台鉢・香炉・香合・向付などがあり、ときに穎川の書銘や彫り銘がある。穎川の作風は当時の京窯の青年陶工に深い影響を与え、その門から*青木木米・欽古堂亀祐・*仁阿弥道八・楽只亭嘉介などの名工が出ている。文化八年四月二七日、五九歳で没した。〈満岡忠成〉

奥原晴湖 おくはらせいこ　(一八三七―一九一三)　女流日本画家。本名は節子。天保八年八月一五日、下総(茨城県)古河藩家老職の家に生まれ、はじめ同藩の画家牧田水石に学び、のち江戸に出て明清諸家の技法を研究した。とくに*鄭板橋に私淑し、みずから東海晴湖と称した。慶応元年(一八六五)江戸の下谷摩利支天に居を構え、多くの勤王志士と交わり、文人画を描いてその名を知られた。風采・性格ともに男性的で、逸話の多い女性であった。明治二四年(一八九一)東京を去って、埼玉県熊谷在川上に隠棲したが、ここでは前期の豪放磊落な水墨画にかわって、色彩豊かで、緻密な南画を残している。大正二年七月二八日没。〈関　千代〉

奥村土牛 おくむらどぎゅう　(一八八九―　)　日本画家。明治二二年二月一八日、東京京橋に生まれる。本名義三。はじめ梶田半古、のち小林古径に師事。昭和二年(一九二七)再興第一四回院展に『胡瓜畑』が初入選、以後毎回入選し、同七年日本美術院同人に推挙された。改組帝展出品の『鴨』(一九三六)が推奨第一位になって有名になり、同一六、一七年には文展審査員をつとめた。この間『仔馬』(一九三七)、『遅日』(一九四二)、『信濃の山』(一九四四)などを発表、堅実な歩みがつづけられた。まじめで質朴な筆致と、清澄な色彩で独自の境地をひらき、同二二年日本芸術院会員になり、同三七年には文化勲章を授与された。〈関　千代〉

▢『奥村土牛自撰画集』(一九七七・日本美術新報社)

奥村政信 おくむらまさのぶ　(一六八六―一七六四)　江戸時代中期の浮世絵師。名は親妙、俗称源八あるいは源八郎。芳月堂・丹鳥斎・文角・梅翁などと号した。浮世絵界への登場は早く、すでに元禄一四年(一七〇一)数え年一六歳のときに処女作の絵本を発表している。初期の作風は鳥居清信の感化を受けて豊麗雄壮なものであったが、しだいに繊細優美な描法へと変質していく。のちみずから版元奥村屋を経営、西洋画の透視遠近法をいち早く取り入れた「浮絵」や、極端に竪長の「柱絵」の創始者を自称するなど、数々の新奇な企画を試みて、紅絵、漆絵期の代表的な流行作家となった。一時は彼の偽作、模作が出回り、画中に政信の真作であることを注意書するほどであった。後期の紅摺絵には、江戸座俳諧師立羽不角に学んだ自作の俳句を画面に記すことが多くなり、その俳諧的情趣に富む瀟洒な美人風俗画は、後輩の*石川豊信や*鈴木春信の絵画世界に直結していくものであった。宝暦一四年二月一一日没。〈小林　忠〉

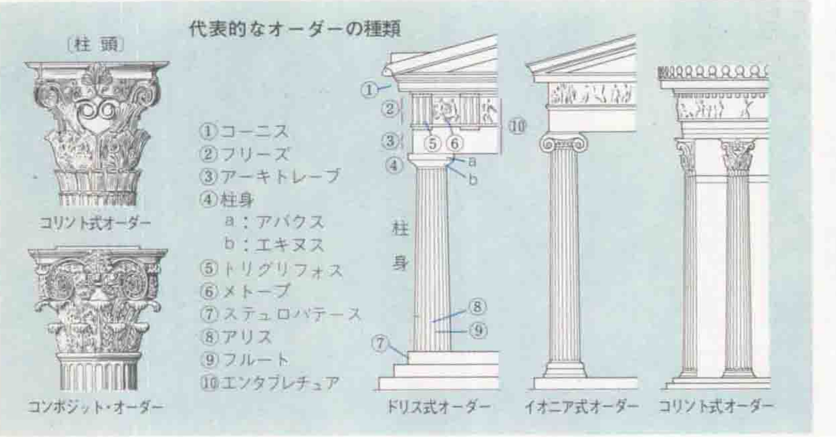
長船長光 おさふねながみつ　生没年不詳。鎌倉中期(一三世紀)の備前国(岡山県)長船派の刀匠。同派の始祖光忠の子と伝えられ、一門から子の景光をはじめ近景・真長・長元・景政らを輩出して繁栄をみた。作風は光忠に近い丁子乱はなやかな作から、小丁子に互の目の交わるもの、直刃調に互の目や小丁子の交わるものまで、作域は広い。その作刀に文永一一年(一二七四)から嘉元二年(一三〇四)まであり、古来、同名二代あると伝えられている。初代の法名を順慶として順慶長光と呼び、正応(一二八八―九三)以降の左近将監長光銘のものを将監長光と呼んで二代とするが、順慶と二字銘の作刀はまったく長光の作風と異なり、別人とする説が強く、さらに二代説にも研究の余地がある。〈小笠原信夫〉

オザンファン Amédée Ozenfant　(一八八六―一九六六)　フランスの画家。*ピュリスムの提唱者。北フランス、サン・カンタンに生まれ(四月一五日)、スペインで古典を修めたのち、一九〇六年パリに出て建築・絵画を学ぶ。詩人アポリネール、*ピカソらと交わり、雑誌『飛躍』(一九一五―一七)を刊行、一八年、ジャンヌレ(*ル・コルビュジエ)とともに『キュビスム以後』を刊行し、これがピュリスムの宣言の書となる。つづいて総合芸術誌『エスプリ・ヌーボー』(一九二〇―二五)によって、現代芸術のあらゆる実験に窓を開く。パリ、ロンドン、ニューヨークに美術研究所を設け、三八年以後はニューヨークに住む。人間の意識下にひそむ芸術的欲求に形態を与えることこそ芸術家の役目であるとし、大作『生』によってそれを証明した。五月四日カンヌで没。『近代絵画』(一九二五)、『芸術』(一九二八)の著作がある。〈小川栄二〉

押絵 おしえ　裂細工の一種。押は貼りつけるの意。花鳥・人物・山水などの下絵を線で描き、線ごと一片ずつの厚紙で切り、その表面を縮緬・金襴などで包み、貼り合わせて下絵のとおり仕上げるもの。仕上げ方法に二種あり、一は「けぬき合せ」と称し全部を平らに仕上げるもの、二はそれ

それの断片に綿を含ませて包み、でき上りがレリーフ風になるもの。押絵は江戸時代から明治中期まで婦人手芸の随一とされ、当時は裁縫の次に婦人のたしなみとされていて、小箱・箸入・筥狭子・額面などに用いられていた。やがて、専門の製作者が現われて、雛人形・五月人形や、羽子板につくるようになった。押絵は、わが国と中国以外にほとんど見当らず、わが国では今日、羽子板に用いられるのが主である。〈山田徳兵衛〉

小千谷縮 おじやちぢみ　新潟県北魚沼郡の小千谷・堀之内・小出、南魚沼郡の六日町地方で織られた苧麻織物。小千谷地方はその集散地としても知られていたのでこの名がつけられたものであろう。言伝えによれば寛文（一六六一―七三）のころ、明石の浪人、明石次郎なるものが妻子とともにこの地に来て織り始めたといわれ、現在も小千谷にこれを祀った明石堂があり、その織製になる布を蔵している。小千谷縮は苧麻の繊維から採った糸を雪で晒しこれを織り上げて後、さらに雪晒しをして仕上げたもので、緯糸に強撚糸を入れて皺を取ったものと、皺のない平のものとあり、現在は前者を縮（小千谷縮）、後者を上布（越後上布）といっているが、古くは総称して越後縮といっていたようである。昭和三〇年に国の重要無形文化財に指定されている。〈山辺知行〉



オスターデ　Adriaen van Jansz Ostade（一六一〇―八五）フランドルの画家・版画家。オランダのハーレムに生まれ、同地で没した。はじめフランス・*ハルスに学んだものと推定され、ブロウェル　Adriaen Brouwer（一六〇五／〇六―三八）の影響を受ける。主としてオランダ農民の日常生活、とくに居酒屋の情景など純朴な風俗を描き、いきいきした画風はときとして卑俗に流れたが、のち*レンブラントの明暗法をとり入れ、室内情景も描いた。『百姓の仲間』『煖炉わきの百姓たち』『農家の前の楽師』などがその代表作。弟イサーク　Isaac Ostade（一六二一―四九）は、兄に学んだ画家で、同様な主題を描いたが、群像の構成と光の処理で兄を凌駕している。〈野村太郎〉

オーダー　order　建築用語で柱式と訳される。ギリシア、ローマの建築ならびにこれらの様式を採用した建築の、柱とエンタブレチュア（梁）との組合せの形式、およびこれらから生じる建物全体の相互の比例、各部分の組合せ、さらに装飾関係をいう。オーダーは地域・時代ならびにそれぞれの民族感情にしたがって異なり、古代ギリシアではドリス式、イオニア式、コリント式の三オーダーが誕生し、ローマ時代にはこれらのほかトスカナ式とコンポジット式が加えられた。

〔ドリス式オーダー〕もっとも古く、もっとも男性的なオーダー。柱は直接ステュロバテースの上に立ち、柱礎を欠く。柱身は比較的太く、上部がしだいに細くなり、エンタシスと呼ばれる柱身のふくらみが目立ち、溝彫は通常一六ないし二〇条。柱頭は浅い鉢形をしたエキノスと正方形の板状のアバクスから成る。さらにフリーズにはメトープとトリグリフォスが交互に配されている。簡素で力強く、安定した比例を示す。ドリス式は主としてドリス人が住んだペロポネソス地方にはじまり、本土ならびに南イタリアに伝播した。代表的な建築ではオリンピアのヘラ神殿（前七世紀中ごろ）・ゼウス神殿（前五世紀初期）、アテナイの*パルテノン（前五世紀中期）が知られる。

〔イオニア式オーダー〕小アジアのイオニア諸地域に生まれた様式で、のちギリシア本土に伝えられた。様式上の特徴は柱頭を前後両面より組合せた渦巻型の装飾をもつ。フリーズはトリグリフォスがなく帯状に連続している。柱身はドリス式に比べてやや細く、下部に柱礎をもつ。イオニア式オーダーによる建築は全般に優美・繊細な趣を示す。アテナイのエレクテイオンはそのもっとも代表的建築。

〔コリント式オーダー〕以上二つの様式より遅れて現われたオーダーで、全体の構成・比例関係がイオニア式に類似している。しかし、柱頭にアカンサスの葉を二段に重ねた華麗な装飾を用い、柱身がさらに高く、細くなり、いっそう優麗さをみせる。前四世紀以後、ことにヘレニスティック期、ローマ時代に好んで用いられた。コリント式のおもな建築にエピダウロスの円堂、アテナイのオリュンペイオンなどがある。

〔トスカナ式オーダー〕イタリアに発生したオーダーで、ドリス式の変形とみられる。エトルスク式オーダーともいう。その異なる点はメトープとトリグリフォスを欠き、柱身に溝彫がないのに対し、柱礎が加えられている。その起原はエトルリアといわれ、ローマ時代に受け継がれた。ルネサンスの建築家がこの柱式をオルディネ・トスカノと呼んだことによる。

〔コンポジット・オーダー〕その名称のとおり、イオニア式とコリント式の混合様式で、ローマ時代に作り出された。ローマ式あるいは混合式オーダーともいう。イオニア式の渦巻とコリント式の葉飾りを複雑に組合せた柱頭、繊細な軒の浮彫な

オットー朝美術

1.「聖マタイ」オットー三世の福音書の挿絵　ミュンヘン国立図書館　ライヒェナウで制作　両手を挙げ天より啓示を受ける姿が特徴

2.「オットー二世像」教皇グレゴリウス書簡集　トリアー派　オットー朝時代の皇帝像の典型を示している

3.「大司教ゲロのキリスト磔刑像」(975―1000ごろ) 木彫　高さ約190cm　ケルン大聖堂

4.「神にけん責されるアダムとエバ」ヒルデスハイムの聖ミハイル教会堂・青銅扉の部分 (1015)

1

2

3

4

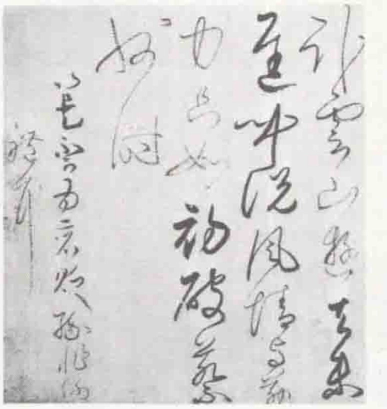
ど全体に華麗にして豪奢なのが特色。三世紀以後、記念門その他ローマの壮大な建築にしばしば用いられている。〈前田正明〉

織田一磨 おだかずま （一八八二—一九五六）版画家。明治一五年一一月一一日、東京に生まれる。*川村清雄、石版画を金子政治郎に学んだ。京都新古美術展、トモエ会、文展に出品、明治四二年（一九〇九）『方寸』誌の同人となり、石版による創作版画の確立に向かい、また「パンの会」の会員となった。大正時代には二科展、次いで帝展に出品し、大正七年（一九一八）*山本鼎（かなえ）らと日本創作版画協会を設立。また『東京風景』『大阪風景』、昭和にはいって『銀座』『新宿』の版画集など、都会風俗の石版画シリーズに注目すべき仕事を示したほか、織田石版術研究所を主宰した。昭和三一年三月八日没。〈小倉忠夫〉

オットー朝美術 ——ちょうびじゅつ ザクセン家のハインリヒ一世が九一九年に創設し、同家のハインリヒ二世によって一〇二四年に閉じられたオットー朝の約一〇〇年間の美術をさす。当初は*カロリング朝美術を受け継いでいたが、ザクセン家二代のオットー一世が九六二年教皇ヨハネス一二世から神聖ローマ帝国皇帝の帝冠をうけて、積極的にキリスト教文化の導入振興に意を用いたことから、こんにちオットー・ルネサンスと呼ばれる独特の学芸興隆をもたらした。それは、当時オットー朝がノルマンやマジャールの侵攻に加えて、王族や諸侯の反乱に悩まされ、その対策としてオットー式統治法で知られる帝国教会政策を採用した苦肉の成果でもあった。本来独身の聖職者たちに所領を与え、諸侯と同じ司法法・経済権をまかせて、世襲のない聖職者たちを官僚のように任免し、それによって王侯たちの勢力を牽制しながら、同時に教会勢力をも手中におさめようとするものであった。さらにオットー二世は東ローマ帝国皇女テオファノと結婚して、ビザンティン文化を招じ入れ、またその子オットー三世も、哲学・神学・数学・天文学に長じた博学の師ゲルベルトを教皇シルベステル二世にするなどして、オットー朝の宮廷には、イタリアをはじめ、ギリシア、アイルランド、イングランドなどから多くの学者たちやすぐれた修道僧たちが集まってきた。

〔建築〕オットー一世の弟で大司教のブルーノによって建てられたケルンの聖パンターレオン修道院（ベネディクト派、九八〇献堂）、およびオットー三世当時ヒルデスハイムの司教ベルンバルトによって建てられた聖ミハエル修道院（ベネディクト派、一〇〇一—三三）がおもな遺構で、前者はのちのヨーロッパ的な双塔式教会ファサードを完成させた点でとくに重要である。また後者も、平面構成の新しさにおいて後世に影響するところが大きかったが、第二次大戦の戦禍をうけて廃墟と化した。

小野竹喬 「冬日帖」（1928） 紙本着色 37.5×45.5cm 京都市美術館 欧州遊学で東洋古来の美に対する眼を開かされたころのもので，故郷の冬景色を描いて詩情溢れる作品



小野道風 「玉泉帖」 部分 御物 唐の白楽天の律詩四首を揮毫したもので，冒頭の「玉泉南澗花奇怪」の句によりこの名がある

〔彫刻〕司教ベルンバルトの構想になるヒルデスハイムの聖ミハエル教会堂の地下祭室青銅扉（一〇一五）と、ケルン大聖堂にある『大司教ゲロのキリスト磔刑像』（九七五—一〇〇〇ごろ）がすぐれている。前者は、祭室入口の青銅扉を横長（五八×一〇九センチ）に区切って聖書の状景を浮彫に表現したものであるが、その鋭角的な緊迫した場面の描写は、ドラマティックな造形空間を生み出している。また後者は、高さ約二メートルに近い木彫の大作で、死せるキリストの人体の重みが、前例のないなまなましさで彫り出され、前作と並んで北欧表現主義の源流に立つ作品といえる。

〔絵画〕スイスのコンスタンツ湖畔に立つライヒェナウ修道院（ベネディクト派）は、ドイツからイタリアに通ずる途上にあったので、オットー朝写本美術の傑作（ミュンヘン、バイエルン図書館）や、聖ゲオルグ教会のわずかな壁画の例をこんにちに伝えている。その他、神の庇護下にある帝国を表現した皇帝・王侯貴族たちの肖像画がのこっている。写▶99 〈大島清次〉

オーデュボン John James Audubon （一七八五—一八五一）アメリカの画家・鳥類研究家。四月二六日ハイチで、フランス人と現地の混血女性の間に生まれ、フランスで教育を受け、その間に古典主義の巨匠*ダビッドに師事したといわれる。一八〇三年にアメリカに移り、ケンタッキーで商売をしながら肖像画の注文にも応じていた。そのうち狩と鳥のスケッチに熱中し破産したが、鳥類の観察と描写は止むことなく続けられ、ミズーリ川以東の各地を旅行して成果を収めた。その後、生活の資を得るためアメリカの鳥類図鑑の出版を計画し、原画をたずさえてロンドンに渡った。ロンドンでは出版（一八二七—三八）と同時に原画展も開かれ、オーデュボンの名は広く知られるようになった。彼の絵は科学的正確さをもつ細密描写を特徴とし、鳥類の生態図の背景として描かれた自然の情景描写は、一面素朴派的心情をのぞかせるが、非凡な描写力・構図に対するすぐれた構想力、および色感のよさから、高い評価が与えられている。一月二七日ニューヨークで没。〈田中文雄〉

鬼瓦 おにがわら 瓦屋根の棟（むね）の端におく、鬼の面のついた装飾瓦。花瓦ともいう。日本・朝鮮・中国などの建築で古くから魔よけの意味で用いられたもので、日本では古代のものは奇怪な獣面を表わしているが、中世以降しだいに大きな角をはやした鬼の面を表わすようになる。なかには各種の文様を表わしたり、桃の実、水の字など火災よけの印をつけるのもあり、このように鬼面のないものは鬼板（おにいた）ということが多い。鬼瓦・鬼板の頂部にのせた丸瓦を鳥衾（とりぶすま）、左右につけた雲状の装飾を鰭（ひれ）と呼ぶ。→瓦 〈大河直躬〉

御庭焼 おにわやき 江戸時代に大名などの上流が好事（こうず）のために焼いた陶磁器。多く庭内に窯を設けたので、御庭焼と呼ばれた。経費に構わない好事窯なので、技巧や意匠のすぐれた作品が焼かれた。市場には出ず、もっぱら調度や贈答品に使われたので、世上ではすこぶる珍重された。

その有名なものを挙げれば、後水尾院の修学（しゅがく）院焼、紀州徳川家の偕楽園焼、尾州徳川家の御深井焼、同家江戸別邸の楽々園焼（戸山焼）、水戸徳川家の江戸小石川邸の後楽園焼、薩摩島津侯の古帖佐焼、高松松平侯の理平焼、久留米有馬侯の柳原焼、岡山池田侯の後楽園焼、美濃高須松平侯の江戸角筈別邸の魁翠園焼、紀州新宮水野侯の丹鶴山焼、周防岩国吉川侯の岩国焼（吉向）、信州須坂堀侯の須坂焼（吉向）、西本願寺山科の露山焼、嵯峨角倉邸の一方堂焼などがある。〈満岡忠成〉

小野竹喬 おのちくきょう （一八八九—一九七九）日本画家。明治二二年一一月二〇日、岡山県笠岡市に生まれる。京都に出て*竹内栖鳳（せいほう）に師事し、明治四四年（一九一一）京都市立絵画専門学校を卒業。明治四〇年第一回文展に『山家の春』が初入選し、第一〇回の『島二作』で特選となった。大正七年（一九一八）*土田麦僊（ばくせん）らと国画創作協会を結成。同一〇—一一年にかけてヨーロッパを回り、国画創作協会解散後は帝展に復帰した。昭和二二年（一九四七）芸術院会員。彼の作品は初期の大胆な洋画的傾向からしだいに温雅な自然鑑賞的姿勢へと移行している。昭和五一年文化勲章受章。〈関 千代〉

小野道風 おののとうふう （八九六—九六六）「おののみちかぜ」とも読む。平安時代中期の能書家。藤原佐理（すけまさ）・藤原行成（ゆきなり）とともに三蹟の一にあげられる。小野篁（たかむら）の孫、葛絃（くずお）の子。尾張（愛知県）の人。二七歳のとき、能書の選によって蔵人所（くろうど）に召し出され、醍醐（だいご）・朱雀（すざく）・村上の三朝に仕え、官は内蔵頭（くらのかみ）に至り、正四位下に叙せられた。これは書によって奉仕したためだという。その書として今に伝わるもののうち、延長五年（九二七）の『智証（ちしょう）大師諡号勅書（だいししごうちょくしょ）』（東京国立博物館蔵）は三四歳の壮年時の書であるが、すでに彼の特徴があらわれ、唐風（からよう）を脱却して、和様の完成がすでに認められる。記録によれば、その翌年、清涼殿南廂の壁間に、漢朝以来の歴代賢君名臣の事蹟を勅命によって書き、また大江朝綱（おおえのあさつな）の詩を御屏風に揮毫（きごう）したという。このときの下書きと推定されている『屏風土代（びょうぶどだい）』（御物）は彼の力作のほどがしのばれる。

承平二年（九三二）にも大嘗会屛風を書いたというが、これは伝わらない。『玉泉帖』（御物）は年代はわからないが、前二者よりさらに昂揚した境地がうかがわれ、一代の傑作といえよう。他にも道風の書と伝える白楽天詩の残巻がいくつかあり、信ずべきものもあるが、その追随者である能書の手になると考えられるものもある。これは反面、彼の書風がいかに流行したかを証することにもなる。かつて大江朝綱と書技の長短を争い、勅判によって「朝綱の書の道風に劣れること、なお道風の才の朝綱に劣れるがごとし」と結着したと伝える。柳に飛びつく蛙を見て、錬磨にはげんだという伝説は事実ではないが、努力の人であったところから生まれたのであろう。

道風はまた仮名の名手であったと認められていて、今に伝える『秋萩帖』（東京国立博物館蔵）、『継色紙』『本阿弥切』などを彼の手蹟とし、「野蹟」と呼んで尊重されているが、これは彼の晩年の自筆書状と比較して、その書とは考えられていない。しかし、その源流となっていることは確かで、漢字・仮名両面において、和様書道を完成した功は、道風に帰せられている。〈伏見冲敬〉

オプ・アート Op Art　視覚的ないし光学的美術の意味の optical art の略語。幾何学的な抽象様式の発展線上に立つ現代美術の一傾向をさす。従来のそうした傾向の美術が感情や知覚に訴える要素を多分にもったのに対して、これは徹底した形式主義に立ち、あざやかな色面の対比や線の構成・交錯、また運動の目に与える錯覚的効果など、あらゆる光学的なトリックを画面にとり入れて、新しいイメージを表現しようとしている点に特色がある。一九五〇年代の後半から欧米の画壇で、こうした純粋に視覚的な造形様式がいろいろな作家によって多様に開発されていたが、それらの動向がにわかに脚光を浴びるに至ったきっかけは、一九六五年にニューヨーク近代美術館の館員ウィリアム・サイツの企画した「応答する目」という展覧会で、それが六種に分類整理されて大々的に紹介されたことにはじまる（厳密にはオプ・アートはそのうちの一種）。そしてこの催しを通じて、これよりすこし前に発生流行したポップ・アート（ポピュラー・アート）に対するオプ・アートという語呂合せがおこったり、ポップ・アートに次ぐ世界美術界の新しい波といわれるなど、この傾向はジャーナリズムの世界で派手に喧伝されたが、一部の作家を除けば、その後の芸術展開はむしろ希薄といえよう。サイツによってとり上げられたこの派の代表的画家には、バザルリ（ハンガリー—フランス、一九〇八—　）、アルバース（ドイツ—アメリカ、一八八八—一九七六）、ライリー（イギリス、一九三一—　）、アヌスキエビッツ（アメリカ、一九三〇—　）らがいる。〈富山秀男〉

オランダ美術 —びじゅつ　現在のオランダの地域は、中世は九世紀以来種々の絵画がはじまり、一五—一六世紀になるとヨーロッパ近世絵画の一大中心地を形づくるに至っていた。しかし、一般にオランダ独立以前はフランドル美術の名で総括しているので、ここでは一七世紀初頭の独立以降の動きに限って述べることにする。↓フランドル美術

一六〇九年、事実上の独立を達成したオランダは、一七世紀中期には商業・貿易の面で世界に君臨するに至った。そして、これと同時に美術の面でも独自の展開がはじまった。建築では、前代のイタリア、スペインから移入されたルネサンス様式を一変させて古典主義になり、一六三〇年以降にはオランダの古典主義様式が確立されて、カンペン Jacob van Kampen（一五九五—一六五七）設計のハーグのマウリッツホイス（現在の王立美術館）やアムステルダム市庁舎（現在の王宮）をはじめ、多くの市庁舎や公共的な建物がつぎつぎに造られている。

しかし、もっとも注目すべきは絵画の世界で、一五世紀の*ファン・アイク兄弟による北方ルネサンスの開花以来、独自の素朴清新な写実絵画を生み出し、その伝統は絶えず受け継がれて、それが一七世紀の国家的発展にさいして、他の西欧諸国にはみられない新風俗画・風景画を生み出す基になった。元来、人間中心主義であり、またモニュメンタルな意義を強調してきたヨーロッパ絵画では、市民の日常生活をありのままに描いた純粋な風俗画、あるいは自然そのものを描く純粋な風景画の発展する余地はほとんどなかった。しかし、活動的な市民階級の発生、現実主義的な商業力の発展は、写実主義の伝統をもつオランダに、日常生活や実際の風景を写した親しみやすい絵画を生み出した。風俗画にフランス・*ハルス、*フェルメール、ヤン・*ステーン、*ブロウェル、*テルボルヒ、*ホーホ、風景画に*ロイスダール、*ホッベマ、*ポッター、*ホーイイエンらの名手が輩出したが、これらを越えてオランダ絵画史にそびえるのは*レンブラントである。彼は光の画家、魂の画家としてヨーロッパ絵画史上最大の巨匠に数えられている。

こうして、一七世紀のオランダ絵画は以後のヨーロッパ絵画に大きな影響を与え、一九世紀フランスの自然主義・印象主義の土台を形づくった。しかし、当のオランダの絵画自体は一七世紀末から職人的技巧に堕して生気を失い、一九世紀後半まで逆にフランス絵画の亜流を呈していた。それがふたたび生気をとり戻すのは、初期印象派の*ヨンキントや*イスラエルスの出現によってであり、さらに炎の画家*ゴッホの登場によって、近代オランダ絵画は世界的に大きな脚光を浴びた。二〇世紀では、*スリューテルの表現主義、*モンドリアンをはじめとする*デ・スティルの抽象芸術運動が世界的影響をひきおこし、建築・工芸の面でも多くの作家によってこの運動は継承されている。

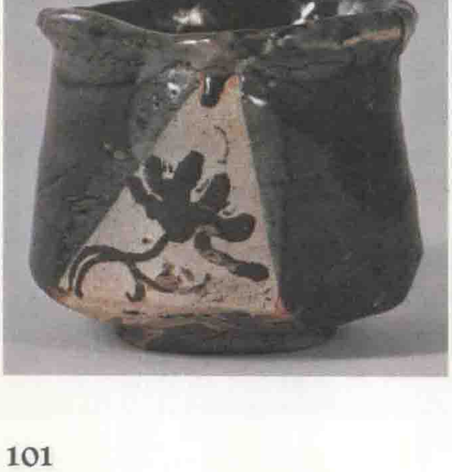
なお、オランダの美術を概観するとき、一七世紀以降の*デルフトを中心とする陶器工芸の発達も見逃がすことはできない。〈嘉門安雄〉

オリエンタリスム orientalisme フランス　近世ヨーロッパにおける文学・芸術上の一風潮で、東方趣味の意。ロマン主義の一傾向であるエキゾティスム（異国趣味）を代表するもので、オリエント、すなわち東方世界へのあこがれを表現上の動因、あるいは題材としたもの。この種の風潮は漠然とした形ではあったが、ルネサンス期の*ベネチア派の絵画などにみられ、その後東方への旅行や交易が盛んになるに従い、一八世紀ごろからヨーロッパ各地の上流階級の間で強まった。そして*シノアズリ chinoiserie（シナ趣味）とかチュルクリ turquerie（トルコ趣味）などと呼ばれて美術や音楽の主題などに表われてくる。モーツァルト作曲の『トルコ行進曲』はその一例である。一九世紀に入るとますます東方との交流が頻繁になり、それにつれて作家自身が異国を旅行して直接その風土や風俗にふれ、その表現領域を拡大する傾向が強まった。これはまた同時に、彼らの体験を通じてヨーロッパとはまったく異なる精神世界への目が開かれたことを意味し、オリエンタリスムは一部のロマン主義者の独占ではなくなり、普遍的な問題として多くの作家たちを刺激する結果となった。たとえば美術においてはオダリスク、トルコ風呂、東方世界の衣装や織物などがモチーフとしてとりあげられ、古典主義者の*アングルでさえも『グランド・オダリスク』や『トルコ風呂』のような名作を描いている。そのほか*シャッセリオ、*ドラクロア、*ドラン、*フロマンタンらのフランスの画家の間にこの傾向が強くうかがえる。

なお、オリエンタリスムという呼称に含まれる「オリエント」の概念はそれほど厳密なものではなく、一般に極東やアフリカ北部までも含めた東方世界全体をさしている。〈友部　直〉

オリエント Orient　東方を意味するラテン語のオリエンス oriens が語源。本来はギリシアを指したが、ローマ帝国の膨張などでその範囲はひろがった。現在では東地中海沿岸地方からインダス川にいたる中近東、エジプトを含む広大な地方の呼び名になっている。しかし欧米では東アジアとインドを指す場合がある。オリエントは砂漠や山岳地帯が多く、近代化からとり残されているが、およそ五〇〇〇年以前には世界最古のメソポタミア文明とエジプト文明をうみだし、二五〇〇年もの間、先進地域としての歴史を誇った。その後ヘレニズムの時代は東西文明の交流に貢献し、七世紀からはバグダードとカイロを中心に独自のイスラム文化を築きあげた。しかし一三世紀にモンゴルの襲来をうけ、一五世紀以降はオスマントルコ、ひきつづき西欧諸国の支配をうけるなど苦難の時代がつづいたが、第二次大戦後は国際政治の上でも独自の地位をえている。〈川村喜一〉

織部焼 おりべやき　岐阜県の土岐市久尻をはじめ大平・大富・隠居山・弥七田（大萱）などで、慶長から寛永にかけて焼かれた陶器。久尻元屋敷窯に始まる新式の登窯で焼かれ、作風・意匠の上に当時の茶道界のリーダー古田織部好みといわれ



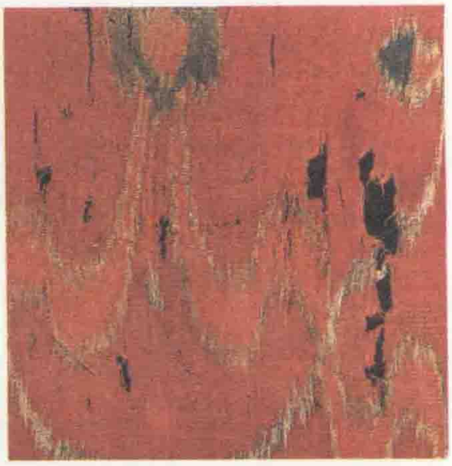
織部焼　織部筒茶碗（桃山時代）高さ9.1cm　口径10.7cm　黒織部の一種であるが焼上りは褐色で，俗に柿織部ともいわれる類品の少ないもの。削り出しの高台のなかに一文字の窯印がつけられている

日本の織物

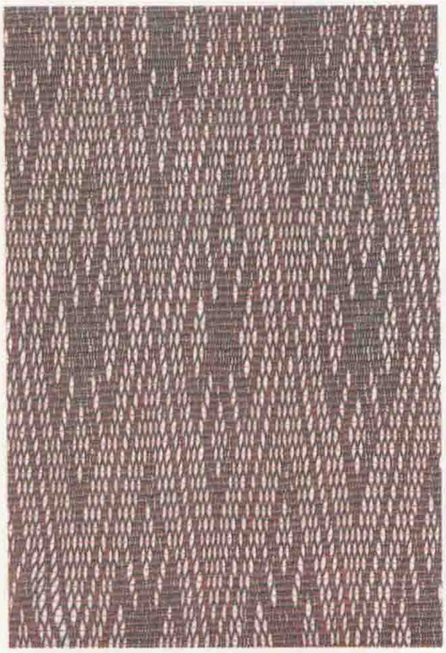
白地山菱文錦（飛鳥時代）

綴織（現代）

唐花文錦（飛鳥時代）



太子間道（飛鳥時代）



有文羅（飛鳥時代　復原）

亀甲　花文紋ビロード（明治初期）　西陣

大内桐金襴　名物裂（室町時代）

る特色があり、そのためひろく織部焼と呼ばれている。

作品の種類には、茶入・茶碗・香合・香炉・水指・水次・蓋物・鉢・皿・振出し・向付・徳利・硯などがあり、おもに茶道具や懐石道具で、上方の茶人の需要に応じたものである。茶入は箆目が施され、茶碗は歪んだ沓形となり、鉢には手鉢・扇面鉢・田楽鉢・額鉢・透し鉢など新機軸が出され、また創意の新食器向付にも、誰が袖・洲浜・扇面・木瓜・分銅・胴締・松皮菱・結び文・隅切・舟形・三つ亀甲・花形・六角・八角など、伝統的な日本意匠がとりどりに変化を尽くしている。文様は鬼板（鉄砂）による銹絵が主であるが、これに鮮美な銅緑釉（織部釉）を加えたり、あるいは赤ラク（黄土）を使って赤絵ばりの効果を出したり、素地にも赤土と白土とを継合せて華やかな色彩効果をあげている。また織部焼の意匠には、当時の新流行である斬新な南蛮趣味もとり入れられ、南蛮人燭台や陶製煙管が作られている。

織部焼でもっともポピュラーなのは、銹絵に銅緑釉の掛った手で、青織部といわれる。銅緑釉が全体に掛ったのは総織部と呼ばれる。銹絵だけのものは絵織部で、赤土だけ、あるいは赤土と白土とを継合せて銅緑釉をかけたのは赤織部といい、とくに後者は鳴海織部といっている。黒茶碗は、無地黒の手は織部黒とよび、箆彫り文様に白釉をかけたり、一部を白く間取って銹絵を描いた手を黒織部といっている。茶入や茶碗には、俗に窯印と呼ばれる彫り印がよくみられる。〈満岡忠成〉

織物 おりもの

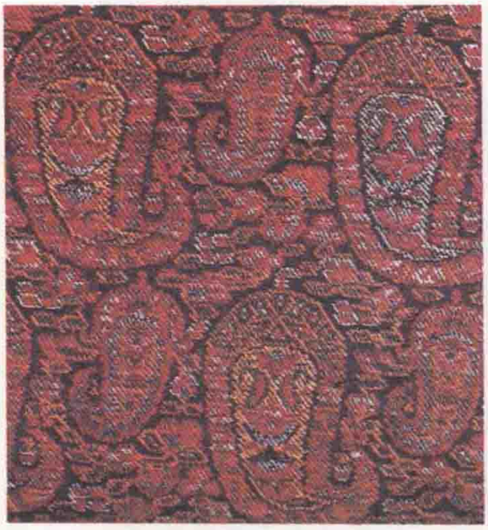
●繊維材料 ●織機 いざり機・高機／空引き機 ●織物組織 平織／綾織／朱子織 ●織物の種類●無地織／紋織

垂直と水平方向に走る経糸と緯糸が織機を通しておおむね直交して交錯し、一定の組織を作って布面を形成したもの。したがって一本の糸で環状の編目を作っていく編物やトリコット・メリヤスの類、経緯糸の別のない組紐やレースなどはこれには入らない。このためには、材料である糸を作るための繊維素材と、これを糸に作る工程、さらにこの糸を繊維にかけて織るという工程を経なければならない。

●**繊維材料**　繊維材料は大きく、⑴植物性の繊維と、⑵動物性の繊維、⑶それに主として近代になって開発された人工的な化学繊維に分けられる。これらの繊維のうち、⑴と⑵はいわゆる天然繊維

外国の織物

モール織（インド　17世紀）



ゴブラン織（フランス　18世紀）

イカット（チベット　ボカラ　19世紀）

印金（インド　19世紀）

カシミア（カシミール　19世紀）

コプト織（エジプト　第20王朝）

で、それぞれの生育に適した風土的な条件のもとに古くから世界の各地で生産されてきた。植物性の繊維はその種類は非常に多く、地方的な特長を持っているが、その中でもっとも一般的に古くから用いられてきたものに麻と木綿がある。麻の歴史は非常に古く、エジプトでは、その使用は前二〇〇〇年から前五〇〇〇年ぐらいまでさかのぼるといわれる。種類には、亜麻・大麻・苧麻などがあり、亜麻は中央アジアからエジプトの原産といわれるが、のちヨーロッパ全土に栽培されてリネン（リンネル）の原料となっている。大麻は桑科の一年草で、もとアジアの原産であるが、世界の各地に栽培されている。苧麻は中国産の多年草で、蕁麻科に属し、日本の苧や、ジャワ、スマトラ、メキシコなどの熱帯地方および中国、台湾、インドに産するラミーもこれと同種のものである。

綿は元来暖熱地に生育するもので南半球の北緯四〇度から南緯三〇度の間、アメリカでは南東部からメキシコ、ペルーなど、ヨーロッパでは地中海の沿岸地方、アジアではインド、ペルシア、中国、またアフリカなどの各地で栽培されている。インド、アビシニア、スーダンなどがもっとも古い産地といわれ、インドでは前一五〇〇年ごろにすでに用いられていたという。現在もっとも多く産出されるのはアメリカ、インド、エジプトで、日本でも中世末に伝わったものが各地で地綿として栽培された。

動物性の繊維には、獣毛と絹がある。獣毛繊維は羊毛がそのほとんどで、アフガニスタン地方では、すでに石器時代から家畜として飼育され、メソポタミア地方でも数千年前から、またエジプトでは前二〇〇〇年ぐらい前の墳墓から染色された羊毛糸が発見されている。現在ではオーストラリア、南アメリカ、南アフリカなどがその主産地で、その他、ヨーロッパ大陸各地、アフガニスタン、インド、中国などでも産出される。

絹は中国が原産地で、その歴史は前数千年にさかのぼるといわれる。そして絹糸および絹織物は中国の独占生産物として、いわゆるシルクロードを経て盛んに西方の国々へ輸出されたが、蚕種の国外流品が厳重に取締られていたため、外国にとっては絹の秘密は長いこと閉ざされた謎であった。伝説によれば、六世紀のころ二人のペルシアの僧によって杖の中に隠して蚕種がコンスタンチノープルへ持ち出されたのが西方への伝播のはじめといわれ、また、中国の王女が帽子の中へ入れてインドへ伝わったともいわれる。日本では三世紀ごろすでに養蚕のおこなわれていたことが「魏

志倭人伝」などによって知られる。

化学繊維は一九世紀の終りに人造絹糸が発明され、それ以来、再生繊維から半合成繊維のアセテート、ついでアクリル、ポリエチレンなどの合成繊維がつぎつぎと開発されて今日に至っている。

これらの繊維はそれぞれの材質的な特長に従って、その糸づくりもさまざまで、その結果は単に毛織物・絹織物といった違いばかりでなく、精練、糸の太細、撚りの強弱、さらに混紡などによって、織物の仕上りに大きな影響を与えていることはいうまでもない。そして、糸が織物となるための織の工程には、まず織機と織組織が考えられる。

●織機　織機は経糸を延べて張り、その間へ緯糸を打ち込んでいく道具で、もっとも簡単なものは、枠に経糸を張って、これを指先や篦で掬って糸を分け、その間へ緯糸を通していくもので、紙の経糸を使うために考案された佐賀錦の機はこれに類するものであろう。この次にくるのが、いざり機と称するもので、これは経糸を長く延べて一端を柱・樹幹に固定し、織手は他端に坐して整経された経糸を千巻につけた腰宛で腰に固定する。経糸は中筒で一本おきに上下に分けられ、そのまますでに上下に開口した形になっている。そして下の糸は掛糸で一本ずつ綜絖に釣られている。織り手が左手で綜絖を持ち上げると、下の糸が上の糸を越して上り、杼道が開く。ここへ織幅いっぱいの長さの篦状の刀筬をさし入れてこれを立てて杼道の開口を固定し、ここへ糸巻に巻いた緯糸を通す。そして刀筬を倒してこれでたたいて緯糸を打ち込む。綜絖を放すと経糸は初めの状態、つまり中筒によって開口した状態へかえるので、ここでまた刀筬を操作して緯糸を打ち込む。これを繰り返して、織手は織り進むに従って布を千巻に巻き取りながら固定された経糸の他端へ向って位置を移動していく。このような形式の機は、日本の弥生時代の遺跡から発見されたものや、ペルー、インドネシア、台湾の土人やアイヌの用いたものなどに見られる。八丈島のかっぺた織の機も、綜絖は上下に五枚ずつついた複雑なものだが、機の形式はこの種のいざり機である。

〔いざり機・高機〕次の段階のいざり機は今日地機ともいって結城紬や越後の上布や縮を織るのに用いられているものである。これは前の形式のものに足を用いて綜絖を上げる装置のついたもので、このために機にはしっかりした台がついている。そして経糸は木や柱に縛って固定される代りに「ちきり」に巻いて機の前方に取りつけられ、鳥居という二本の柱についた「まねき」の足紐の輪を投げ出した織手の片足首にかけて、これを手前に引くと「まねき」が上ってその先に繋る綜絖が上って杼道が開口する装置になっている。刀筬は用いられず、これと糸巻が一つになった大きな杼を用い、その片側の薄く削った刃形の部分で緯打ちがおこなわれる。筬はついているがこれは緯打ちのためのものではなく、緯糸を揃えて、織布面に経糸のむら筋（サシという）の入らぬようにするためのものである。これまでのいざり機は、いずれも中筒によって二分された上下の経糸の一方（下）に綜絖がついている点で、上へ引き上げられる経糸は一定しており、開口は片口で、綜絖は原則として一枚である。これが更に進歩して経糸がちきり（緒巻）と、織手の手前にある千巻に巻いて固定され、足曳きの代りに腰かけて踏木を足で踏んで綜絖を上げ下げするような装置になったものが、いわゆる高機（京都では平機ともいう）である。筬も機の台に取りつけられて杼と分離して専ら緯打ちに用いられる。杼は糸巻（管）を内蔵した船形の小型のものとなり、これを手で投げて緯送りをする。踏木の数を増すことによって従来一枚であった綜絖の数がふえ、複雑な組織のものが織られるようになった。

高機が完成されると、あとはこれをいかに効率よくスピード化して生産力をあげて行くかということに改良の重点が指向されて、手投げの杼に対してバネで杼を飛ばすバッタン機、さらにこれを動力化して綜絖の上下杼送り、筬打ちいっさいを機械的におこなう力織機に発展して今日に至っている。

〔空引き機〕また一方に複雑な文様を多色な色糸を用いて織り現わすための空引き機（花楼、京都では高機ということもある）がかなり古くからおこなわれている。複雑な絵画的な文様を織り出そうとすると、それは、ただ規則的に上下する綜絖だけでは足りない。そこで高機の上に更に花楼という特殊の装置を設けて、織手の他に紋引きという作業者がこの上に乗って文様を織り出すのに必要な経糸を引き上げていかなければならない。この機は精巧な絹織物の織製と並行して恐らく紀元前に中国で始まったものであろうが、その後西方に伝わり、一八世紀の前半、バジル・ブジョン・M・アルコンおよびジャック・ド・ボーカンソンなどの努力によって完成されたジャカード機が現われるまで世界の各地で用いられていた。

以上のほか、打ち込みに力を要する絨緞などを織るために経糸を垂直に張った竪機などもあるが、原理的には大差はない。

●織物組織　織物組織の種類は非常に多いが、これをもっとも根本的なものに還元してしまうと、次の数種のものに帰着する。(1)平織、(2)綾織（または斜文織）、(3)朱子織、(4)*からみ織（または綟り織）の四種である。

〔平織〕織物の中でもっとも簡単な組織で、経糸と緯糸が互いに一本ずつ上下になって組織されたもので、いいかえれば、経・緯の交差する組織点が二つ（上下）によってできる組織である。したがって生地に組織上の裏表はない。晒木綿・天竺木綿・縮緬・羽二重などがこれに類する。もちろん糸の繊維の別、太さ、織の密度、撚りの強弱などによって、たとえば羽二重と縮緬のようなまったく外見の違う織物ができるし、またこれの変化組織や応用によって、たとえば経緯二本ずつ一本の糸として織れば平のななこになるし、組織の中に色毛糸の総を結んで織込めばカーペットになる。

〔綾織（斜文織）〕たとえば経糸が緯糸の上を二つ浮いて一つ沈み、次の糸はこれと一つずれて同じことをくり返していくと、斜めに畝の出た布面が織り上る。三つの組織点でできあがっているのでこれを三枚綾という。浮き数は三つ以上いくつでもよく、四枚綾・六枚綾というようにいう。経糸が浮いて斜文の出たものを経斜文または経綾といい、緯ででたものを緯斜文または緯綾という。平織と違って生地に表裏の別があり、たとえば経三枚綾の裏は緯の三枚綾になる。斜文の角度の変化や方向を変えることによってさまざまな種類ができ、また種々の紋織の地組織として多く用いられる。

〔朱子織〕綾織と似ているが相隣る糸の組織点が一つずつずれるのでなくして、たとえば五枚朱子ならば2と3というように飛んでいる。ところで五枚朱子でも1と4というのでは綾織になってしまうし、八枚朱子の場合に4と4に取れば約して1と1になり平織になってしまって朱子にはならない。すなわち、五枚以下の三枚、二枚ももちろん、六枚朱子というのは1 1 6、3 1 3、2 1 4となって成り立たない。綾と同じく経朱子・緯朱子があり、経朱子の裏は緯朱子になる。布面に経、または緯の糸のみが表われて平滑で光沢のある特長をもっている。綾と同じく紋織の地組織としての利用度が多い。

以上の平・綾・朱子の三つは、これを織物の三原組織と称するが、特殊なものに経糸を綟らせた綟り織またはからみ織とよばれるものがある。↓からみ織

●織物の種類　織物を組織の上から見るとすべて前述のように三つもしくは四つの基礎組織の変化、組合せ、加工に帰してしまうわけであるが、完成した織物についてこれを考えてみると、大別して無地織・紋織の二つに分けられる。

〔無地織〕無地というのは文様のないという意味で、染めであれば、たとえば地紋のある綸子は染める前は無地であり、これが一色で染められていれば、これも無地である。つまり紋織を無地に染めたことになる。一方、織の無地というのは、極端にいえば、前記の四つの基本組織に文様のための変化・組合せ・加工などを加えないで織上げたもので、染生地や裏地などに用いられることが多く、量的には非常に多く作られている。

無地織には通常二種類ある。その一つはふつう単色に染めた糸を用いて織られたもので、これはその色に従って紺無地と浅黄無地というのがふつうである。経緯糸に異色の糸を用いて平地に織った玉虫や二色の撚り合せ糸を用いた霜降りなども織からいえば、無地に近いものであろう。これに対して文様なしに白地に上げたものは白無地という。また各種の織物で、たとえば無地羽二重・無地縮緬・無地御召・無地綾といったいい方もある。いずれも紋羽二重・紋縮緬などに対する言葉である。

〔紋織〕文様を織り表わすにもっとも素朴なものは、織機の関係から平織によっておこなわれる。平織には組織に表裏がないのでこれで文様を表出しようとすれば、いきおい織糸の色の変化に頼ることが考えられる。縞と絣はこの意味でもっとも素朴なものといえるであろう。ともに織物組織にはなんら触れることなく一つは色の異なった糸を経か緯または経緯両方向に用いる経縞・緯縞・格子縞が作られ、経絣・緯絣・経緯併用絣が作られる。この場合、縞はもっぱら幾何学的な線条に終るが、絣は糸を縛って染めて図形を表わすので、幾何学的なもののほか、絵画的な絵絣も可能である。絣は縞がところどころでかすれて切れたものということもできるが、これを織りの組織によって平組織の上に表わそうとすれば、ところどころで糸を浮かせなければならない。地組織の糸を浮かせることは、その個所で経緯糸が重なるだけで組織されていないわけであるから、織が堅牢性を欠いたものになる。この欠点を補うために、のちには地糸のほか、文様のみを表わすための補助の糸を用いて地機の間へ挟んで紋を浮かすことがおこなわれた。次に平織の特長を織出す方法として、もっとも古くからおこなわれたものに綴織がある。これは単色の経糸に対して文様の色ごとに

異なる色緯を部分的に手織で埋めていくもので、緯糸は通常その部分ごとに刺繡のように往き還りして織物いっぱいに通しになることがない。したがって、斜めの線で色が替わる時はいいが、垂直線の場合は相隣る経糸の間に羽釣孔という立割れが生じ、織物が傷みやすくなる。このために、両方の緯糸を互いにからませたり、二本の経糸の間へ互い違いに食い込ませて「あいざし」にしたり、または緯糸一越（一本）ごとに幅一杯に通しの糸を織込んだりしたものもある。正倉院にある織成という袈裟に作られた織物は、この最後の方法によったものである。綴織は古くエジプトの*コプト織やペルーのプレ・インカの織物にも見られ、中国の刻糸、また中近東やヨーロッパの*タペストリーもこれに属し、装飾的な織物として近代的な作品にも多く用いられている。

平織を用いた模様織の中で綴織と同じく、古くから用いられているものに二重織（風通）がある。これは二色の糸を交互に経緯に用いて各々の色を上下に分けて、二枚の裂を織りながら模様の部分で上下を交替して色を変えていく。したがって表と裏とでは模様の色と地の色が反対になる。

綾織および朱子織は、組織自体に表裏があるので、表組織と裏組織とを使い分けることによって地組織で文様を表わすことは比較的容易である。奈良時代の綾（当時単色の紋織を称した）には地を平織にして文様を斜文織にした平地綾文の綾、綾織の上に裏組織で文を表わした綾地綾文の綾などがあり、平安時代に入ると、経・緯糸の色を違えて文様をはっきりさせたもの、さらに経緯を斜文に抑えた堅地綾に対して、緯を浮かせた浮文の綾が現われ、さらに地紋に細かい綾の文様を織った上へ別に異色の織糸を浮かせて、大形の文様を上紋に織出す二倍織がおこなわれた。別糸（絵緯）を浮かせて文様を織り現わす浮織から、次第に、後世の厚板や唐織に見るような、部分的に絵緯を織込んでゆく縫取織に発展してゆく。

朱子織が始まったのは綾織に比べてずっと遅れており、日本では天正（一五七三―九二）のころに堺で織り始められたといわれる。朱子の表裏組織を用いた紋織には緞子および綸子がある。前者は織糸に練糸を用いた先練先染、後者は生糸を用いて織上げ後精練する後練後染織物で組織の上には大差はない。緞子には経と緯の色を替えて文様をはっきりさせたものが多い。

綾および朱子組織を主として用いて、多色豪華な文様を織り表わしたものに錦がある。錦という言葉は古く上代には多色な紋織物全般を指していたようである。上代の錦はまず経錦に始まる。これは中国ではすでに漢代からおこなわれていた。法隆寺に伝来した染織品の中には当時の舶来品と思われる蜀江錦をはじめ、種々の経錦がある。これは経に数色（三、四色）の糸をならべて整経し、これに二種の緯を交互に打ち込み、その一つは数色の糸を一束にして平もしくは綾に組織して地組織を作り、他の一つはこの中で地または文様に必要な色糸だけを掬いあげて表へ出し、裏に他の糸を抑える役をする。

次に現われたのが緯錦で、ほぼ八世紀ごろ中国の唐から伝わったものである。これは経錦の方法が九〇度転回して経緯が入れ替わった形のもので、経に二種の単色の糸が用いられ、緯に数色の色糸を打ち込んでゆく。地組織は綾織が多く、経錦に比して織法に無理がなく、色数も多くなり、文様の形も大形なものが織られるようになり、非常に豪華なものに発展していった。正倉院に伝えられている天平時代（七二九―七六七）の錦にはこの緯錦が大部分を占めている。

この上代の緯錦の流れが次の平安時代以後、すこしずつ形を変えながら倭錦となって室町時代の錦まで続いている。そして年代が下るに従って、上代錦の持つ技術的な複雑さや文様の豪華さが失われていく。これは一つには中国風な上代錦そのものが日本人の好みに合うように変ってきたことにもよるであろうし、平安末期以後社会状勢による織物全般の衰退にも関連するであろうが、中国についても、宋代以後ほぼ同様の傾向が見られる。そしてやがて朱子織が始まってこれがわが国に伝わり、一方中世末から起った日本の衣料における紋織物から模様染への転換に従って、紋織の需要は、むしろ綸子や緞子などの染め生地に主体性が移り、多色な紋織は、帯地を中心とする範囲のせまいものになり、一般に朱子組織を用いた朱珍・金襴などが多くおこなわれ、さらに豪華な絵模様織ともいうべき唐織や厚板の発達とともに、錦は次第にその昔時の姿を失っていったということができるであろう。

さらに近世の紋織物において逸することのできないものに金糸の使用がある。わが国の金糸には紙に金箔を張ったものを細断した平金糸と、糸に金箔紙を巻いた撚金糸とがある。いずれも中国から伝わったもので、すでに飛鳥時代から奈良時代の刺繡や綴織に用いられている。しかし金糸を緯に通して織込んだ金襴は、鎌倉期ごろから入宋した禅僧などの持ち帰った袈裟裂などには見られるが、わが国でこれを織り始めたのは慶長年間（一五九六―一六一五）のことといわれる。これは桃山期の能装束の唐織に平金糸を織り込んだものがほとんどないことからもうなずけるが、江戸時代に入ると、能装束のみならず、繻珍や緞子、絽、紗などにも非常に多く用いられ、撚金糸も刺繡には欠かせぬものとなっている。

この紙に金箔を貼って用いるという技術は、中国から朝鮮を通ってわが国に伝わったものであろうか、他の国にはヨーロッパはもちろん中近東、インド、インドネシアなどにも見られない。近世の日本の紋織物の美しさに、金糸の果たしている役割はけだし大きなものといわねばならない。

からみ織物による紋織は元来が薄手のものであるから、上代の文羅、ついで顕文紗、近世の紋絽に至るまでからみ組織の変化によるものが多い。ただこれに色糸や金糸を縫取風に織り込んだものが特に近世以後のものに多く見られる。

その他やや変わったものに近世に伝わったビロード系の輪奈織がある。緯に銅線を入れて織り、織り上ってからこれを引き抜いてパイル（輪奈）を作ったもので、これを切ればケバの立ったビロードになる。部分的に輪奈とケバを作って文様を表わした紋ビロードや地に金糸を入れた金華山織などがある。

以上無地織と紋織について、その技術を主として概見してきたが、わが国の織物が、この発達の当初において非常に高度な技術を中国から学び取ったことは、たとえその間に多くの盛衰の波があったとしても、後世の織物の発達に非常に大きなプラスになったということができるであろう。しかも、島国であるわが国では、これらの技術が他へ流出してしまうこともなく、よくその伝統性を伝えて保存されてきた。従来わが国の織物、特に手工芸的な技術によるものが、その質においても種類においても世界にめずらしい高さと広さを持ち続けてきたことは、けだし偶然のことではないといえよう。

しかし、近年になって明治以来の機械織による手工織物の衰退がようやく顕著になってきつつある。国の保護による無形文化財としての保存方策が講ぜられていること自体がこの間の消息を物語っているが、単なる古いものに対する郷愁や、骨董的なものに対する好奇を離れて、そのよさを再検討してみることが今は日本の織物に対してもっとも必要なことであろう。〈山辺知行〉

オルカーニャ Orcagna （一三〇八?―六八?）イタリアの美術家。本名はアンドレア・ディ・チオーネ Andrea di Cione で、三人の兄弟ナルド、イャコポ、マッテオも美術家として同じくオルカーニャの通称で知られ、作品も混同されがちであるが、アンドレアがもっとも知られている。建築・彫刻・絵画・金工の諸技に通じ、*ジョットの死後、沈滞気味のフィレンツェ派絵画を中興した。一三四七年ごろにはフィレンツェのもっともすぐれた画家の一人に数えられている。五九年にはオルサンミケーレ聖堂の大理石の豪華な聖龕（タベルナーコロ）を完成した。これはまだゴシックの伝統にのっとり、やや過飾のきらいもあるが、彼の建築的才能を示す傑作である。その背面には弟マッテオらによる装飾が施されているが、上部の大浮彫『聖母の死と昇天』はアンドレアの代表作で、空間の深さと造形の充実において早くもルネサンス彫刻を予告している。しかし彼の絵画は、サンタ・マリア・ノベラ聖堂の多翼祭壇画（一三五七）のように、ジョットの造形的伝統に*シエナ派の装飾性を取りいれた折衷様式をみせていた。なお、*バザーリが彼の作に帰したピサのカンポサントの壁画『死の勝利』と『最後の審判』は、現在では他の画家のものとされ、また、しばしば彼に帰せられていたサンタ・マリア・ノベラ聖堂の壁画『天国』と『最後の審判』も、『地獄』とともに、より純粋な画家であった兄ナルドの作とされる。〈摩寿意善郎〉

オルデンバーグ Claes T. Oldenburg （一九二九― ）アメリカで活躍するスウェーデン生まれのポップ・アーティスト。一月二九日ストックホルムに生まれ、エール大学に留学、卒業後一時記者修業をした。その後シカゴ・アート・インスティチュートで三年間学び、五九年に彫刻・素描・詩による初の個展を開いた。翌年からポップ・アーティストとして「エンバイロメント（環境）」と「ハプニング」の試みをおこなって注目を浴びた。日常的存在の物質を異質の材料で作り、物体の機能とイメージを分離し、新たな結合関係に立った作品を多数組合せて空間内に配置し、「環境」を創造するものであった。彼は実際の「店」を開き、石膏で形を作りエナメルで塗った特大のハンバーガーなどを並べた。近年では、空気でふくらました布製便器などを作った「ハプニング」は「環境」に時間と運動の要素を加え、人間と物質の出合いを問い直す総合的「環境」創造の試みであった。彼はさらに「環境」の拡大をめざし、実際の都市に同様な趣旨にもとづく巨大なモニュメントを築く計画案を発表している。〈田中文雄〉

オルフィスム orphisme フランス 二〇世紀初頭のフランスの画家*ドローネー

オロスコ　「女戦士たち」(1926)　油彩　81×95.5㎝
メキシコ国立近代美術館　メキシコ革命は多くの芸術家たちの制作モチーフとなったが，無名の戦士たちの重苦しく悲劇的な美しさが圧倒する

によって代表される。その名称は、一九一二年に、詩人アポリネールがドローネーの実験的作品を「オルフィク」（オルフェウス的）と呼んだことに由来する。クプカ **François Kupka**（一八七一—一九五七）、ラッセル **Morgan Russel**（一八八六—一九五三）、マクドナルド・ライト **Stanton MacDonard Wright**（一八九〇—　）らも一時この傾向を追った。彼らはキュビスムの堅固な構成を保持しつつも、さらに時間的概念の導入と色彩の活用を重視し、未来派的な発想とフォーブのもつ情感表出を画面にとり入れた。このため、作品は、ピカソやブラックら初期のキュビストらに比較してはるかに感覚的・色彩的である。ドローネーおよびその夫人ソニアは、この傾向をひきつづき発展させ、色あざやかな円や弧を多用した律動的な画面構成をおこなうなど、抽象的表現のなかに豊かな幻想を織りこんだ独自な作風を確立した。現代の非具象絵画の成立に果たした先駆的な役割は、高く評価されている。なお、オルフェウスが神の啓示にもとづいて創始したと伝えられる古代ギリシアの密儀的宗教（オルフェウス教）をオルフィスムという。〈友部　直〉

オロスコ　**José Clemente Orozco**（一八八三—一九四九）リベラ、シケイロス、タマヨと並ぶメキシコ画壇四大巨匠の一人。ハリスコ州の小村に生まれ（一一月二三日）、メキシコ市の農学校を卒業後、国立大学で数学・建築を学んだが、志を変えてサン・カルロス美術学校で画を学び、在学中の一九一三年『サン・ファン・デ・ウルア』の大作歴史画を発表。また新聞に大統領批判の風刺画などを描いていたが、内乱が激しくなりアメリカに滞在。帰国後は、リベラやシケイロスとともに革命組合をつくり（一九二三）、民族再興運動と大衆のための絵画を目指し、フレスコ壁画にとりくみ、メキシコ・プレパラトリア（国立高校）や最高裁判所に大作を残した。メキシコ市スタディアムのフレスコも有名。一九四九年九月七日メキシコ市で没した。画風は、どす黒い強烈さで、革命戦線の悲劇的光景をテーマにしたものが多く、「メキシコのゴヤ」と呼ばれた。油絵では『ビヤ将軍』『サパタ党員』などが代表作。〈深作光貞〉

園城寺　おんじょうじ　大津市園城寺町。三井寺ともいう。縁起によれば最初は大伴氏の氏寺として発足、金堂の脇の閼伽井が景行・成務・仲哀三天皇の産湯水になったことから、御井または三井の寺名が生じたとする。平安時代になり、智証大師円珍は仁寿三年（八五三）に入唐し、密教を学んで天安二年（八五八）に帰朝、比叡山東塔の西谷に住んだ。この住房を後唐院という。円珍は寛平三年（八九一）に入滅するが、弟子たちは唐院に師の彫像を安置し、これを崇敬した。やがて比叡山では慈覚大師円仁の門弟と円珍系の衆徒との間に教義解釈上の対立が生じ、円珍派は西谷の唐院にあった智証大師の木像と遺骨、それに師の将来した主な典籍などを捧持して山上から現地に下った。そして遺骨は別にもう一体の等身像を作ってその胎内に納め、円珍が生前念持仏としていた黄不動画像、将来典籍の中でもことのほかに重要な五部心観を安置して、三井寺の唐院を建立した。こうして始まった三井寺は、比叡山の延暦寺を山門とよぶのに対して寺門という。中世には中院・南院・北院にわたる大きな伽藍に発展したが、山門・寺門の抗争からしばしば火難にあい、現存する寺は、桃山時代に豊臣氏の再興努力に負うところが大きい。

〔美術品〕**建築**　国宝の金堂（桃山）・新羅善神堂（室町）・勧学院客殿・光浄院客殿（桃山）をはじめ、室町時代の大門・食堂・経蔵、桃山時代の円満院宸殿などの重文がある。

金堂は、方七間、入母屋造、檜皮葺で、蟇股や向拝に桃山らしい豪快さがある。旧堂は豊臣秀吉が比叡山に移築し、代わりに慶長四年（一五九九）に淀君が新造寄進したもの。新羅善神堂は、方三間、流造に一間の向拝を付す。檜皮葺、鳳凰と牡丹唐草の欄間がある。貞和年間（一三四五—五〇）の建立。勧学院客殿は方七間、光浄院客殿は桁行七間、梁間六間で、いずれも入母屋造、檜皮葺、妻入で、正面車寄せに軒唐破風をかけ、南縁の左端に方一間切妻造の中門廊を出し、両者ほぼ同形式になる。前者は慶長五年、後者は同六年の建立。

園城寺
〈上〉勧学院客殿　国宝　表に面する東側は軒に唐破風をつけた車寄を正面に配する。主殿造としては，光浄院客殿，三宝院表書院より古い形式である
〈右〉園城寺金堂　国宝　細部は伝統的な和様の手法により，彫刻などの装飾をつけないが，堂々とした姿で近世初期寺院建築を代表するにふさわしい

彫刻　国宝の木彫智証大師坐像二軀（貞観）は一木彫、内刳、彩色で、一方は山王大師、もう一体を御骨大師という。各地の智証大師像の根本像で、ともに貞観末期の様式を示し、互いに形式のよく似たものである。二体のどちらが先行像かについては異説がある。国宝ではほかに木彫新羅明神坐像（藤原）があり、一木彫、彩色で、異形の冠をいただき、袍と袴をつけて座し、白面に三角状に開いた眼が、いっそう妖気を強めている。新羅善神堂に祀られ、神像としてもことに異形のめずらしい像である。これらのほか、重文の黄不動立像（鎌倉）・木彫聖観音立像（貞観）など彫刻作品が多い。

絵画　一般に「黄不動」とよばれる、国宝の絹本着色不動明王画像（貞観）は智証大師感得の像といわれる。現存最古の不動明王画像で、高野山の赤不動、青蓮院の青不動とともに、日本三不動の一つ。また、国宝の紙本墨画五部心観二巻（唐）は、大中九年（八五五）唐の善無畏三蔵から円珍が受けて帰った密教図像の古本で、金剛界曼荼羅の仏部・金剛部・宝部・蓮華部・羯磨部の諸尊白描図像と三昧耶形・種子などを描く。このほか重文の絵画には次のものがある。勧学院—金地着色障壁画一五面（桃山）・紙本着色障壁画二四面。光浄院—客殿障壁画二五面・附着色杉戸絵四面（桃山）。円満院—金地着色風俗図襖絵四面（桃山）・絹本着色孔雀牡丹図一幅（江戸・円山応挙筆）・紙本着色七難七福図三巻（江戸・円山応挙筆）。法明院—紙本墨画山水図襖絵八面（江戸・池大雅筆）・紙本墨画山水図襖絵一〇面（江戸・円山応挙筆）などである。

書　国宝の智証大師関係文書・典籍一括（唐および貞観）は五一巻・二帖・一夾で、俗姓僧位関係・入唐関係・求法目録・伝法関係・将来経典・自筆文・付法印信関係にわたる。このほか多くの文化財がある。〈斉藤　孝〉

恩地孝四郎　おんちこうしろう　（一八九一—一九五五）版画家。明治二四年七月二日、東京に生まれる。白馬会洋画研究所に学び、明治四四年（一九一一）東京美術学校西洋画科に入学し、一時彫刻科に転じたが中退。在学中の大正二年（一九一三）に詩と版画の『月映』誌を田中恭吉らと創刊し、日本最初の木版による抽象作風をも試みた。同四年、同人雑誌『感情』を室生犀星・萩原朔太郎らと創刊し、その装丁も手がけた。「卓上社」展に版画を発表、また装本図案の分野で大いに活躍した。大正八年に日本創作版画協会の会員となり、昭和六年（一九三一）同会が日本版画協会へと発展したさいその創立会員となる。昭和はじめに一時帝展に出品し、一一年国画会版画部に会員として参加した。第二次世界大戦後、アブストラクト・アートクラブ会員となり、サンパウロ・ビエンナーレ展などに参加、日本版画の国際的進出に貢献した。『日本の現代版画』など多数の著書がある。昭和三〇年六月三日没。〈小倉忠夫〉

カ
か

絵画 かいが　色と線の集合によって、平面上にある形を単独に、あるいは多様な組合せとしてあらわした平面の造形芸術である。同じ造形芸術である彫刻や建築とはそれらが三次元の空間に表現するのに対して、絵画は一平面上の二次元の空間表現である点で区別される。純粋視覚に映じる現象界は光と色（色彩）であり、それらとのかかわりあいにおいて立体的な形象や「もの」が認識されるが、画家はそこから線や面、色や形、あるいは明暗などの視覚上の要素を結合することによって対象全体を客観化し、表現する。その表現技法によって様式の区別も生じ、絵画的表現の本質的な要素である光と色によって、すべての空間、実体も描き出され、画家個人の心的状態、精神的な内容も表現される。この点で他の美術よりもきわめて広くかつ自由であるといえる。

〔絵画の種類〕材料、題材、表現の方法および目的などによって、絵画にはさまざまな名称があたえられている。たとえば、*油絵・*テンペラ（画）・*モザイク・パステル（画）・*水彩画・墨絵などという場合は、主として表現のために用いる絵具の種類による区別であり、板絵・カンバス画・*壁画・紙本画などという場合は、描く生地による区別である。また、宗教画（仏画・キリスト教絵画など）・神話画・歴史画・*風景画・*人物画・*静物画、あるいは人物画のなかでも*肖像画・裸体画・*風俗画などの名称は、描かれる題材の種類や内容による区別である。さらに、*大和絵・*浮世絵・抽象絵画などとよぶ場合は、主として表現法による区別であり、*絵巻・*障屏画などの場合は、形式のうえからの呼び名である。そのほか時代とか系統によって種々雑多な呼称・名称があり、また東洋と西洋では同じ題材を扱っても名称が異なっている。東洋では、風景を描いたものを古くは*山水画と呼んでいるなど、その一例である。なお、表現の手段・目的によるものとして、*版画（*木版画・*銅版画・*石版画など）・素描（*デッサン）などの種類名称もある。

〔東洋と西洋の絵画的表現の相違〕明治時代以後は日本にも西洋の絵画が本格的に紹介され、また西洋でも新しい絵画観がおこり情勢は変化してきたが、それ以前は、日本や中国の絵画と西洋の絵画とでは、表現手段としての材料も、対象の見方も、そして表現法も、かなりちがっていた。とくに対象の見方において、西洋ではできるだけ実際に見たとおりに描こうとしたのに対し、東洋では作家の主観によって理想化し、美化した象徴性に重点がおかれた。また、人間中心の絵画として発達した西洋に対して、東洋では自然が中心であったともいえる。こういった両者の相違は、長いあいだに、それぞれちがったものとして発展してきたのである。

まず東洋では、中国に古くから絵画が栄え、隋・唐・宋・元・明などの時代に、それぞれすぐれた多くの画家や新しい画風が生まれ、日本にも輸入されて大きな影響をあたえ、日本の絵画を盛んにした。しかし、日本ではその影響ばかりでなく、たとえば平安時代の大和絵、近世初期の障屏画、江戸時代の浮世絵のように、まったく日本独特のものも生まれている。ことに浮世絵は、一九世紀後半のフランスにおこった印象派に大きな刺激をあたえ、近代絵画の発展の大きな原動力となった。また近年では、東洋の墨絵や、書の発展した墨象が世界画壇、とくに新しい抽象絵画の人々から大きく注目されている。なお風景画の発達は、西洋よりも東洋のほうがはるかに早かったといえる。

一方、西洋では、原始時代の洞窟絵画は別にしても、古くはエジプト、ギリシアにすぐれた作品が生まれて、西洋絵画の基礎がつくられた。中世は、本の挿絵としての*ミニアチュール（細密画）や教会の窓を飾るガラス絵（*ステンドグラス）以外には、あまり絵画は栄えなかった。しかし一五、六世紀のルネサンスになると、イタリア、ベルギー、オランダを中心に近代的な絵画が非常に盛んになった。つづく一七世紀にはベルギー、オランダ、スペインに、一八世紀以降はフランスにその中心が移った。とくに一九世紀後半のフランスにおこった*印象主義の絵画は、現代絵画の最初の現われともいえるもので、それまでの絵画のように、いわば対象をうつす絵画から、対象や絵具を通して自己を表明するということ、あるいは絵画独特の材料である色や線の特質を、できるだけ純粋に表現するという方向へむかった。そして、ここから現代のさまざまな様式の絵画が生まれてきたのである。

今日では、東洋とか西洋とかの範疇を越えて、世界的な視野のもとに絵画を考えるという傾向に進みつつある。〈嘉門安雄〉

〔絵画の保存法〕絵画の保存はその作品の審美性をたもつための扱い方と維持方法であり、今日では文化財保存の問題として、従来の、ただたいせつに保存しておくという消極的なやり方から、その材質や構造性の状態を知っての積極的保存へと切りかえられつつある。

日本では、古く経巻・仏画などの維持方法として紙や布を用いて仕立てることから始まった。中世以後、書院造や茶室の出現によって、居住形式とも結びあって、経師と呼ばれる工人が現われ作品の保存と鑑賞のために、帖・軸物・額・襖につくられ、維持されてきた。

ヨーロッパでは、教義のための「礼拝節用」などの冊子形式の物は別にして、一般に絵画は祭壇画を含めて建築に付随して始まっているので、その維持方法も異なっている。しかし、ルネサンス以後絵画が建築から独立して肖像画・風景画・静物画などのイーゼル・ペインティングが発達すると、額装という形式が生まれてきた。これらの作品も年を経るに従って老化損傷という自然災害を起こしてくるので、積極的保存対策が考えられるようになってきた。絵画の災害現象は、気候や風土的条件と環境によって、とくに経年数の多いものによく現われるが、その作品自体に潜在する災害要因もあって、予想以上に早い時期に大きな影響を示してくる場合もある。したがって、作品の状態調査が重要視され、美術館などにはコンサーベーターと称する保存のための技術職がその任にあたっている。日本ではまだこの職種は判然としていないが、多くの文化財をかかえているため、その必要性は認識されつつある。

一般に、日本の気候風土は高温時多湿なため、従来書画などを収納しておくのには寒暖の影響を遮断する桐材の保存箱が使われてきた。しかし桐箱の利用も湿気を含んだものを格納すると、逆に滞湿と蒸れで表装の糊がはがれたり、かびが発生し、また桐箱に納めても、置き場所の通風が悪かったり、地上に近いところでは土湿の影響を受けるので地表から二㍍以上の高さが必要である。また展示に際しては、その壁面の湿気が損傷を起こす原因になり、とくにコンクリートの壁面は注意が必要で、油絵では、空気中に浸出するコンクリートのアルカリの影響で、絵具を固着している油脂の褐色変による損傷が起こりやすい。また過度の冷暖房による湿度の急激な変化は日本画の場合では破れなどの災害原因をひきおこし、油絵では、絵具層の支持体からの浮上りや剝落・亀裂の誘因になる。油絵は、日本画とは逆に保存箱に入れて通気のない暗所に格納することは禁忌される。油彩画の絵具層は多孔性であるため滞湿しやすく、通気性のないところではかびを発生させる。また、絵具のある種のものは暗所では黄変を起こし、画調を悪くするから、ある程度の明るさが必要とされる。展示中にあっては画面の裏に堆積される塵埃に対する留意が必要で、これが湿気をはらむと支持体をいため、絵具層の剝落の原因をつくるからである。また、額装に際してはガラスを装置しないことが望ましいが、紫煙によるタールの付着や油蒸気の凝固、汚物（蠅などの糞）などの付着によって汚染されるのを防ぐ効用はある。汚染された場合は、安易にふいたり洗浄することを避け、専門家の指示に従って処理することが必要で、正しい方法で洗い、ニスのかけかえをすれば復原は可能である。

油絵は年を経ると絵具層に脱脂状態が起こり、表面に塗ったニスの老化が起こる。これを放置すると審美性を消滅してしまうから、三―五年の間隔で状態を調査し、給油・洗浄、ニスのかけかえなどをおこない、画面のたるみを調整することが保存上たいせつであり、額装に際しガラスやアクリライトを装置しなければならないときには、画面とガラスの間をあけ、密封状態にならないよう、額縁に通気孔をつくるのが望ましい。

絵画面は光による褪色も考慮しなければならない。とくに直射日光にさらすことは厳禁すべきで、ふつうの室内の明るさ（一五〇―二〇〇ルクス）で一年間のある色の褪色程度は、直射日光に一六時間さらしたのに相当する。螢光灯から発する紫外線も影響はあるが、比較的軽微である。また、絵具層の耐熱性はそのなかに使われている絵具の短時間の耐熱限界が約一二〇度（有機顔料はもっと少ない）であるから、通常の状態では考慮する必要がない。最近では合成樹脂を絵具の媒剤に使っているものがあり、この場合には熱による戻りが比較的低温でも起こりうるので注意が必要であるが、これも人間の生活する条件下にあってはとくに災害現象にはつながらないといえる。このように油絵の損傷の原因は多様であるが、扱い

快慶　僧形八幡神像　木造　高さ87.5cm　国宝　奈良　東大寺八幡殿　明治初年までは東大寺の鎮守手向山八幡宮の主神。京都鳥羽勝光明院にあった八幡神画像を写したものという

懐月堂安度　「遊女と禿」　紙本着色　93.0×50.3cm　東京国立博物館　身体を極端にくの字型に反らした遊女とそれを支える禿の大胆な構図は，宝永・正徳期の江戸人の豪快濶達な気風を反映して，堂堂たる美人画になっている

方の不注意や置かれる環境による自然的災害が日本ではとくに目立ち、従来の日本画の保存とは異なる点が留意されねばならない。〈寺田春弌〉

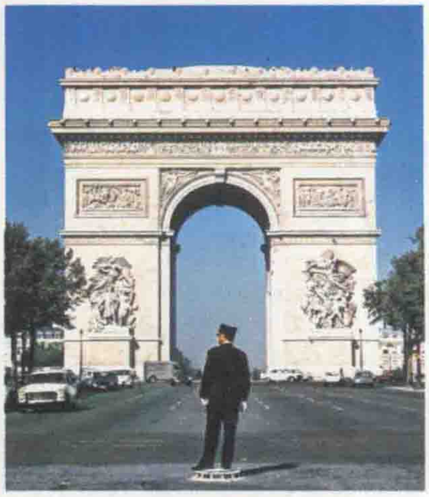
改琦　かいき　(一七七四—一八二九)　中国、清代の画家。字は伯蘊、号は七薌また香白・玉壺外史といった。江蘇省松江県で乾隆三九年に生まれた。祖先は西域の出身という。彼は人物画家として清代の名人といわれ、ことに美人画をよくした。詩・書にも秀でていたので各地の士人との交りも深く、花卉画もその人のごとく清雅である。彼の名声をもっとも高くしたのは小説『紅楼夢』の図詠で、図中の婦女の風情がいかにも柔軟で美しく、またその添景の楼閣・池亭の図も華麗な線描で描かれ、小説の内容と相まって世人を喜ばせた。道光九年に五六歳で卒した。〈杉村勇造〉

回教美術　かいきょうびじゅつ　⇨イスラム美術

快慶　かいけい　生没年不詳。鎌倉初期の仏師。*運慶の父にあたる*康慶の弟子と思われ、運慶と並んで鎌倉時代の彫刻界を代表する人物である。寿永二年(一一八三)に運慶の発願した法華経の結縁者の一人としてはじめてその名がみえる。遺作は現存するもの二〇点余にのぼり、像の胎内や足枘などに記された銘文や文献によると、丹波講師・越後法橋などと号し、東大寺中興の*重源に帰依して安阿弥陀仏とも称しているほど熱烈な阿弥陀信者で、「その身浄行」と評され、阿弥陀像の制作も数多い。運慶の剛健な表現に対して、快慶はおだやかで流麗な手法で、いわゆる安阿弥様なる様式をつくり上げ、当時から「ほとんど肩を並べるなきの人」とまでたたえられていた。大衆性のある、親しみやすさをもった作風で、代表作にボストン美術館の弥勒菩薩像(一一八九)、東大寺僧形八幡神像(一二〇一)、重源のためにつくった同寺俊乗堂の阿弥陀如来像(一二〇二)、同寺公慶堂の地蔵菩薩像(年代不詳)などがあり、浄土寺の本尊阿弥陀三尊や阿弥陀立像も彼の作と推定される。貞応二年(一二二三)まで生存が確認し得る。〈佐藤昭夫〉

懐月堂安度　かいげつどうあんど　生没年不詳。江戸中期に活躍した肉筆画専門の浮世絵師。岡沢(あるいは岡崎)氏、俗称出羽屋源七、別号を翰運子といい、浅草諏訪町に住した。浮世絵師にはめずらしく木版画に作品を残さず、肥痩の変化に富み筆勢激しい描線と、好んで原色を用いる明快な色彩配合とをもって、豊満な美人立姿の肉筆画を制作している。配下に多くの門弟を集めて、「懐月堂美人」と呼称される類型的な肉筆画を大量生産、販売した。正徳四年(一七一四)の絵島事件に連座して伊豆大島に配流されるが、ほどなく赦免されて江戸へ戻った。寛保三年(一七四三)七三歳で没とする説もあるが確認されていない。署名に「懐月堂末葉」と冠する門下の知名画家に、安知、度繁、度辰、度種、度秀らがおり、彼らはわずかだが大判一人立の墨摺版画(時に筆彩もある)も発表している。懐月堂工房の全盛時は宝永・正徳年間(一七〇四—一六)とみられ、安度配流後はおのずと衰勢に向かった。しかし懐月堂様を追う亜流作家の活躍は寛延年間(一七四八—五一)のころまでつづき、伯照軒親信、梅翁軒永春、滝沢重信、西川照信、東川堂里風らの名が知られる。また*宮川長春、*奥村政信らも影響を受けた。〈小林　忠〉

高橋誠一郎著『懐月堂』(一九三六・講談社)

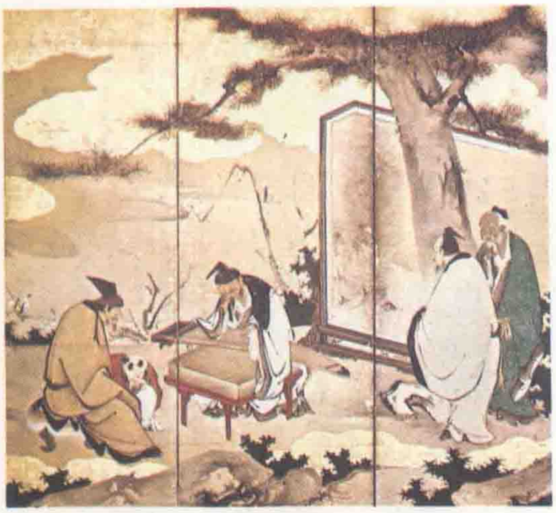


凱旋門〈上〉パリのエトアール凱旋門(1836完成)　ナポレオンがフランス軍の勝利を記念して計画。設計はシャルグランで，壁面にはリュードらの手になる浮彫が施されている。高さ49.5m，幅44.8m，奥行22.2m
〈左〉ローマのティトゥス凱旋門(81完成)ローマ皇帝ティトゥスを記念したもの。高さ15.4m，幅13.5m，奥行4.75m，白大理石製で，通路の両壁面に浮彫が施されている

外光主義　がいこうしゅぎ　plein-airisme フランス　屋外の自然の光線の照らし出す色彩効果を再現しようとして、終始戸外で制作に当たる画派。この立場をとる画家たちを総称して外光派という。ヨーロッパでは、従来画家の制作はアトリエの中の変化の少ない光線の下でおこなわれ、ものの固有色を信奉する観念から抜け出せなかったが、一九世紀にいたって写実思想が勃興し、自然観察が精密・客観的になり、戸外の明るい光の効果が意識され、それをとらえるため屋外で制作する方法がとられるようになった。この運動の先駆は*マネであり、のち彼の影響をうけた*モネら印象派の画家によってその流れは頂点に達した。ただ印象派はそこから色調分割や色彩併置という独自の画法をひきだしたが、一般に外光派は印象派より広い概念で、外光による明るい色彩表現をめざした当時の画家を包括的にさす。明治中期*黒田清輝がフランスから日本にもたらした画風もその意味からは印象主義というよりむしろ一種の外光主義といえる。〈富山秀男〉

凱旋門　がいせんもん　triumphal arch　古代ローマ人が、遠征地から凱旋する皇帝を歓迎し、戦勝を記念するために建てたのがこのモニュメントのはじまりである。古代ローマの凱旋門は、ローマ建築に固有のアーチ構造に、古代ギリシアの円柱モチーフが装飾として取りつけられ、門の頂上にはブロンズの彫刻が載せられていた。それはふつう、四頭だての馬車か象に引かせた凱旋車に立つ皇帝の肖像で、現存の凱旋門からは消失してしまっているが、古代の貨幣の浮彫に見ることができる。門には一つもしくは三つのアーチがあけられ、アーチは円柱か片蓋柱(コリント式オーダー)、アーキトレーブ、アッティカ式の盲窓、立像を設置するニッチ(龕)で装われている。壁面には戦闘や勝利の場面などを描いたパネルや銘文板が取りつけられる。

一般に凱旋門は通路にまたがるように建てられ、栄光ある人物像が、前方から進んで来る人々から歓迎と敬意を受けるような仕組になっている。ローマ市内の旧蹟に現存するティトゥスの凱旋門のアーチの内側には、この通りすぎる行列の光景が浮彫で描写されている。かつてのローマ帝国の版図内に残存するものだけで、凱旋門の数は一二五を数える。今日ローマ市内に残るものでは、ティトゥス帝のユダヤ征服を記念して、その死後建てられた前述のティトゥスの凱旋門、ペルシア軍に対する勝利を記念するセプティミウス・



海北友松 「琴棋書画図」 金地着色 縦178.8cm 六曲屏風一双部分 重文 京都 妙心寺

セベルスの凱旋門、コンスタンティヌス大帝の西ローマ統一を記念して建てられたコンスタンティヌスの凱旋門が有名である。

中世においては、凱旋門が建立されることはなかったが、この凱旋門（あるいは勝利門）の用語は、キリスト教聖堂の身廊部と内陣部を隔てる横断アーチの名称にも用いられている。この横断アーチの頂上部の壁面には、一般に教会の勝利を示す王座のキリストが描かれていることから、この名称が用いられるようになった。

ルネサンス期になると凱旋門は、古代ローマの比喩的な表現として絵画のなかに描かれ、*マンテーニャの『カエサルの凱旋』、*ポライウォロの『聖セバスチャンの殉教』にその例が見られる。またこのころ、新しい支配者を歓迎するために臨時の凱旋門が建てられることもあったが、新しく教皇レオ一〇世となったジョバンニ・デ・メディチを迎えるために銀行家アゴスティーノ・キジの出資によってローマに建てられた門は、彫像の代わりに生きた人間を立てて飾ったといわれる。ルネサンス期には凱旋門の名称にふさわしい門は作られず、ほとんどが庭園や都市の出入門という、実用的機能を主にしたモニュメントであった。ナポリのカステル・ヌオーボ（城）に入る門（一四四三）などが、その例である。しかし、このように独立した凱旋門を建てる機会をもたなかったルネサンスの建築家たちは、古代ローマの凱旋門のモチーフを、大建築のファサードなどの外観構成に応用した。ルネサンス建築はこの凱旋門モチーフによって規制されているといっても過言ではなく、この古代的モチーフを新しい時代にふさわしい形式に更生させたのが、*ブルネレスキ（パッツィ家礼拝堂、フィレンツェ）と*アルベルティ（サン・フランチェスコ聖堂、リミニ）である。

一八、九世紀に入ると、凱旋門は、都市のいわば焦点として都市計画に組み入れられる。近代になって凱旋門を献じられた人物の著名な例はナポレオンで、一八〇五年のロシア・オーストリア連合軍に対する勝利を記念するカルーセルの凱旋門（一八〇五—〇六）が、古代ローマの形式を忠実に踏襲して、ルーブル宮のカルーセル広場に建てられた。またラングハンス（一七三二—一八〇八）によるベルリンのブランデンブルク門は、古代ローマの凱旋門のもつ重厚さとギリシア神殿の列柱に見られる明快さを巧みに調和させた傑作である。フランス陸軍の栄光をたたえるため、シャルグラン（一七三九—一八一一）の設計によって建立されたパリのエトアール凱旋門（一八三六完成）もよく知られ、現在では無名戦士の墓を兼ねている。このように、はじめ戦勝の記念を目的として建てられた凱旋門は、今日ではむしろ戦争終結を祝う国民感情の表出を反映するモニュメントとなっている。〈浜谷勝也〉

海北友松 かいほうゆうしょう （一五三三—一六一五）桃山時代の画家。海北派の創始者。天文二年、浅井家重臣海北善右衛門尉綱親の五男（あるいは三男）として近江国（滋賀県）に生まれた。父綱親は浅井家中第一の剛者といわれたほどの武将であったが、友松は幼くして東福寺に喝食として入っていたため、織田信長の小谷城攻めによる浅井家滅亡の時も難を逃れた。その後還俗し、海北家再興を目して武道に励み、かたわら画技を学んだが、五〇歳台後半に至り画筆一本を頼りに本格的創作活動に入ったと推定される。師については狩野元信または永徳とする二説があり、いずれとも決めがたいが、狩野派を学んだことは確実とみられる。記録上の初出は文禄三年（一五九四）、青蓮院門主尊朝法親王のもとへ弟子九慶を連れて、扇二本を進上に出向いた記事である。慶長三年（一五九八）石田三成の供として九州に下向、厳島神社では『平家納経』を拝観したりしているが、この時すでに画人として高く評価されており、翌四年安国寺恵瓊によって再建された建仁寺本坊方丈に『琴棋書画図』『山水図』『竹林七賢図』『花鳥図』『雲竜図』を制作した。建仁寺塔頭霊洞院、大中院、禅居庵にも友松筆障壁画が残るが、本坊方丈障壁画と同時のものかどうかは問題がある。同七年智仁親王邸新書院の造営に際し障屏画を制作したが、『山水図屏風』（東京国立博物館蔵）はこの時の作品である。友松は智仁親王のほか公家・禅僧とも関係を深め、その交友のなかから多くの作品を生み出していったが、さらにその画名は遠く朝鮮にまで及んでいた。現在友松印をもつ押絵が数多くのこるが、最晩年の友松は主要な画面形式を押絵貼屏風に移し、またそれが多くの愛好者を集めていたことが『言緒卿記』の記録によって判明する。だが友松の本領が大画面障壁画にあったことは明らかで、梁楷などの宋元水墨画の技法を学んで形式的純化を与え、狩野派の大画面構図法、大和絵の技法をも取り入れて独自の装飾画様式を完成させた。しかし狩野派が画法の整備を目指したのに対し、友松画には未完成、不均衡といった要素が常に残り、それが魅力とともに限界ともなった。桃山時代の画家のなかでは比較的個人画家的要素が強いが、前記押絵の一部に見られる類型性は工房の存在をも考えさせる。慶長二〇年六月二日没。

友松の後は友雪（一五九八—一六七七）によって継承された。友雪は友松の長男として京都に生まれ、父の没後絵屋忠左衛門として町衆を含む幅広い絵画需要に応じていたが、友松の恩義を受けた春日局の推挙により徳川家光に用いられ、本格画師として京都において海北家を再興し、明暦・寛文・延宝年度造営の内裏障壁画制作にも参加した。友松風から次第に狩野風へ移り、大和絵的要素をも摂取して作画したが、代表作の妙心寺麟祥院客殿『雲竜図』は、父の画風を受け継ぎながら、それを明快なものに変えている。友雪の後は、友竹・友泉・友鶴・友三・友徳・友樵・友真と幕末・明治まで画系存続し、海北派を形成したが、すべて狩野派の画師として記録されている。〈河野元昭〉

□武田恒夫・河合正朝著『障壁画全集 建仁寺』（一九六八・美術出版社）

画院 がいん 中国の宮廷に絵画をもって奉仕するところで、この名称は宋時代になってから有名になった。古代から工芸技術者は多く宮廷の諸用具を製作するために宮廷が設けた工場で作業をし、画工もその中に含まれていたが、漢時代になると毛延寿が王昭君の画を描いたように絵画をもって仕える者ができ、絵画を君主が観賞するようになると画人の地位も高くなった。唐時代には文学の翰林院に付属して画院が置かれ、宋時代になると画院に多くの画人を招聘して官位を与え、また画学生を養成した。北宋末の徽宗時代の画院はもっとも盛んで、南宋の高宗も父に継ぎ画院を置いたので高名の画人が輩出した。元時代は蒙古人王朝なので画院はなく、明時代は漢人王朝なのでまた画院を置いたが中期で廃された。清時代は画院は設けず、乾隆帝は如意館を円明園離宮に置いて画事に当たらしめ、西洋人画家もここに出仕した。〈杉村勇造〉

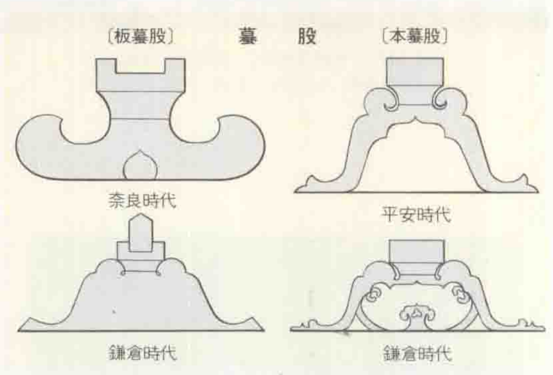
ガウディ 聖家族教会（サグラダ・ファミリア）は彼が文字通り生涯を賭けた大作で，今日も建造がつづけられている

ガウディ Antoni Gaudi （一八五二—一九二六）スペインの建築家。六月二六日カタローニャのレウスに生まれ、青年時代、アカデミックな建築術を学んだというよりは、カタローニャ独特の熱狂的な中世主義に影響された。一八七八年、学業を終えてただちにビセンス邸を設計。以後バルセロナを

中心に異色の建築を残した。ビセンス邸はイスラム風の多彩なモザイク装飾に独創があり、蔦や棕櫚のモチーフによる自然主義的なディテールが多用された。ガウディの自然主義は、グエル館（一八八五―八九）、パトリョ邸（一九〇五―〇七）をへて、細部の造形より構造全体へ、感覚的処理より幻想的表出へと高まる。この意味でガウディの熱狂は聖家族教会（サグラダ・ファミリア）に集約された。教会は地下礼拝堂のみできた後をガウディが受け継ぎ（一八八三）、不慮の死に遭遇するまで、文字通り一生をそれに捧げたモニュメントであった。四つの塔が天上にかけのぼり、尖端には異様な幻想のモザイクが配される。ファサードはかぎりなく融け合い、また結びつき合った巨大な石の彫刻である。この種の狂奔は、同時期にヨーロッパをおおった*アール・ヌーボーの曲線的な装飾様式のことごとくを上回り、あまつさえ建築史の整合性を混乱させる力をもつものといえる。ミラ荘（一九〇五―一〇）がもつ独特の形態と内部空間も特筆されよう。ここではいっさいの平らな面とシンメトリーが否定された。ガウディにとって曲線こそは神の所有するものであった。ミラ荘は可塑性物質を型どりしたようにみえるが、じつは繰返しのきかない石造である。一見して気ままにうねる曲面は、ガウディがぬかずいて神に捧げた一大作品なのであった。一連のこれらの建築群がたとえばシュルレアリストの*ダリに連続する恐怖をもつとすれば、グエル公園（一九〇〇―一四）の計画にはおなじくシュルレアリストの*ミロを思わせるとめどないファンタジーがある。公園には陶器とガラスのモザイクがふんだんに使用され、夢幻的な環境がつくられている。公園内のガウディ美術館には、ガウディがデザインした家具が陳列される。ガウディの家具にも、すこぶる有機的ないしは触覚的な感情がこもり、あたかも家具自体に生命が宿されている気配がある。ガウディの存在は、世紀末から二〇世紀初頭へかけての近代運動と同系列に置くことができず、そのためアウトサイダーとみられる傾向があったが、建築における圧倒的な表現力において、近年その意義が再検討されるのである。六月七日バルセロナで交通事故により不慮の死をとげた。〈高見堅志郎〉

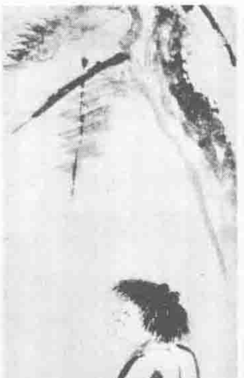
□二川幸夫撮影・東野芳明解説『ガウディ』（一九六七・鹿島研究所出版会）

蟇股 かえるまた　日本・朝鮮・中国などの古建築にみられる部材の一種で、外郭が蟇（蛙）の股を開いたような形をしているのでこの名がある。奈良・平安時代のものは厚い板製で、梁の上に置かれ、上部の荷重をささえる構造部材兼装飾である。平安末期以降は内部をくりぬいて、そこに唐草・宝珠・動植物などの彫刻を入れたものが、装飾的目的だけで多く用いられる。前者を板蟇股、後者を本蟇股と呼ぶ。本蟇股は中世以降の建築の小壁や妻の装飾として重要で、曲線や彫刻の優美なものが多い。蟇股内の彫刻としては日光東照宮の眠り猫が有名である。〈大河直躬〉



蟇股　華麗な彫刻で飾った蟇股として有名な日光東照宮の眠り猫

可翁 かおう　生没年不詳。一四世紀前半期に活躍した日本絵画史上最初の本格的水墨画家の一人であり、清爽孤高の気を横溢させた作品を今日に伝えている。伝記については不明の点があるが、作品に捺されている「可翁」印のほかに「仁賀」と読める小印が存在するところから、当時活躍した絵仏師である詫磨派の画人（長賀、栄賀など賀を付すことが多い）とする見方もある。また絵仏師良全と混同されたこともあったが、現存する可翁画に共通して認められる画面あふれんばかりの禅機、そして大自然の機微を端的に表象している点から判断して、画家可翁は禅僧としても相当な人物であったと考えざるを得ない。したがって、文保年間（一三一七―一九）入元した建仁寺の禅僧可翁宗然（一三四五没）とする説が有力である。粗放ながらも鋭い描線、牧谿風の柔軟な筆致は高い技量を示し、水墨画による道釈人物、花鳥、山水と主題の幅も広い。代表作に『蜆子和尚図』（東京国立博物館蔵）、『寒山図』（服部家蔵）、『竹雀図』（大和文華館蔵）などがある。〈衛藤　駿〉



可翁「寒山図」紙本
墨画　98.5×33.3cm
国宝　東京　服部家

華嵓「楓樹猛禽図」紙本墨画 132×44.5cm
この作品は同じく日本にある「大鵬図」とよく似ている。両者とも雄健な筆意の画でその画風をよく表わしている

鏡 かがみ　鏡の最初は大盆に水をはり、静止した水面に姿を写した水鏡であった。その後近代になって現在用いられているようなガラス鏡が出現するまでの長い間は、金属製の鏡がふつうであった。金属鏡は金属の平らな板の表面をよく研磨し、光らせて顔を写したもので、ガラス鏡が普及するようになったのは近代に入ってからである。

一般に西洋の鏡は円い鏡の下に柄をつけた柄鏡であり、東洋の鏡は円鏡の背面の中心に紐を通す鈕（つまみ）をつけ、これで持ったものである。

金属鏡の歴史は古く、エジプトでは第一一王朝ごろの浮彫に柄鏡を持つ王女の姿があり、すでに四〇〇〇年以前に存在したことが知られる。中国でも前五世紀の周代後期には銅鏡が作られていた。日本では弥生時代に中国から輸入され、古墳時代になり日本でも鏡が製作されるようになった。金属鏡は白銅製・青銅製のものが主で、鉄鏡がこれに次ぐ　また、まれに銀製の鏡がある。形姿は円鏡が一般的で、このほか方鏡・花鏡・柄鏡があり鏡の裏には美しい文様が鋳出されている。

【中国の鏡】中国鏡の初期には、鏡背に地文として雷文を表わした雷文鏡や蟠螭文を平面的な表現で鋳出した蟠螭文鏡がある。次に前漢鏡として内行花文鏡が現われる。内行花文鏡は円弧を連ねて花弁状にしたもので、内向きに鈕にむけられているところから名づけられている。方格規矩四神鏡は内区にTLVの字形と青竜・白虎・朱雀・玄武の四神を配した文様を細線で表わしたものである。

後漢時代の鏡には画像鏡と神獣鏡がある。神獣鏡は彫塑的で肉高な表現がとられており、画像鏡は神仙物語や風俗図様を表わしている。隋唐時代に入ると、鏡式はいちじるしく変化する。鏡式は円鏡のほかに八花鏡・八稜鏡など華麗なものが新たに生まれ、方鏡も現われた。鏡背文様も、海獣葡萄鏡や団華鏡など図案的文様から伯牙弾琴鏡・海磯鏡・瑞花双鸞鏡など絵画的文様が流行するようになった。海獣葡萄鏡は代表的文様の一つで、怪獣の形をした鈕を中心に、四囲に海獣・鳥獣・蝶・蜻蛉などを配し、地文に葡萄唐草を用いた華麗なものである。また、この時代には金銀平脱や螺鈿・貼銀・七宝などの技法で鏡背を飾った宝飾鏡があり、これらの一部は正倉院にも伝世している。

宋代に入ると、新たに亜字形という、入隅方形の鏡式や猪目形の鏡式が現われる。鏡胎は薄くなり、文様は草花文や山水図などがある。また湖州

鏡

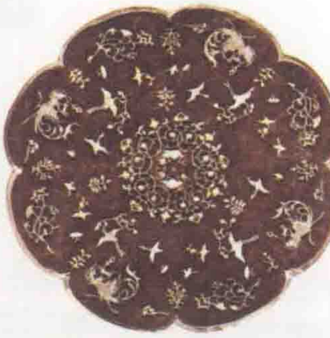
柄鏡（江戸時代）　東京国立博物館

羽黒鏡（平安時代）　東京国立博物館

海獣葡萄鏡（中国，漢代）　金張り　出光美術館

蓬萊鏡（室町時代）　熱田神宮

牡丹蝶鳥鏡（鎌倉時代）　東京国立博物館



金銀平脱背八角鏡　　正倉院宝物

鏡とよばれる実用本位の無文の鏡が出現する一方、漢代や唐代の鏡の仿製鏡が多くつくられた。

〔日本の鏡〕日本では弥生時代になって、多鈕細線文鏡がもたらされた。これは幾何学文様を細線で表わし、鈕も二個以上あるめずらしい鏡式で、九州や近畿で発見されている。またこのほか中国前漢時代の重圏文清白鏡や方格規矩四神鏡が弥生時代の墓から発見されている。また古墳時代には魏の三角縁神獣鏡が発見されている。これら神獣鏡を模した鼉竜鏡が日本でつくられた。このほか舶載鏡を基にして独自の文様を考案した直弧文鏡や家屋文鏡などがある。また古墳時代後期になると、鏡の周囲に鈴をつけた鈴鏡が出現する。

飛鳥・奈良時代になると、新たに中国唐から新様式の鏡が輸入された。海獣葡萄鏡・伯牙弾琴鏡・唐花双鸞鏡・海磯鏡や、正倉院に伝わる平脱鏡・螺鈿鏡などはその代表的な鏡である。

平安時代以後、唐鏡から発展して、日本独自の様式が完成した。はじめ、唐鏡の唐花双鸞鏡の上下の唐花が瑞花に、左右の双鸞が鳳凰になり、瑞花双鳳鏡が生まれ、さらに、瑞花や唐草は松・山吹・桜・藤・薄・萩・楓・菊といった日本でみる草花に替え、鳳凰は鴛鴦・鶴・千鳥・雁・雀などの親しみやすい鳥に替え、完全に和様化された草花双鳥鏡形式が完成する。なかでも松喰鶴鏡はこの時代の典型的和鏡である。

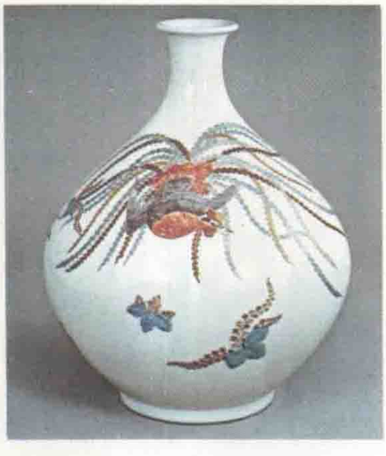
平安時代の鏡は一般に薄手薄肉であるが、鎌倉時代になると、鏡胎は厚く、重量がまし、文様の表出も高肉で写実的となる。牡丹蝶鳥文・蓬萊文はこの時代の主要な文様である。室町時代になると鏡背はいっそう高肉となり、技巧的となる。新鏡式として、外区に幾重にも鋸歯文など圏帯をめぐらした擬漢式鏡が現われる。また円鏡に柄をつけた柄鏡が作られるようになる。この柄鏡は中国湖州鏡形式の影響をうけたもので、室町から桃山とつづき、江戸時代に入って大流行し、鏡の主流となる。室町末期から桃山時代になると、天下一の号や、鏡師の銘を鏡背に鋳出するようになる。「青」家はとくに著名な鏡師の家系である。柄鏡は、はじめは柄が細く長かったが、江戸時代に入ると、だんだんと太く短くなり、鏡面もしだいに髪形の大形化につれて、経が大きく、二五センチほどのものが作られるようになった。鏡背文様は鏡背の中心にあった鈕が柄鏡の流行によってなくなり、画面一杯に自由に表現できるようになったため、花鳥人物を主題とした絵画的文様が流行し、多種多様の題材が選ばれた。とくに後期には南天・鶴亀・松竹梅といった吉祥・慶賀文様が好まれ、蓬萊・玉川・鶴亀といった大文字を入れた鏡背文様が流行する。このような文様は江戸時代の庶民の生活感情を端的に表わしているもので、鏡がひろく一般の人までゆきわたったことを示しているといえよう。このような銅鏡も江戸末期から明治に入って、ガラス鏡が流行するようになって衰退してしまった。

〈中野政樹〉

華嵒　かがん　（一六八二—一七五五）中国、清代の画家。字は秋岳、号は新羅山人。福建省臨汀県（今の長汀県）の人で、浙江省の揚州にも売画のため久しく住み、晩年ふたたび杭州に帰住して卒した。山水・人物・花鳥・草虫に巧みで、絶妙の筆をふるい、その名声は*惲格とならび称された。彼は専門画家として生活したが、福建人と江蘇人との性格の差そのままに、惲格の清雅に比してすこぶる強靱で、絵画芸術として見るとき清朝第一の花鳥画家といえよう。色彩もまことに華麗である。

〈杉村勇造〉

柿右衛門　かきえもん　有田焼の色絵（赤絵）磁器の一種で、古伊万里・色鍋島とともに有田焼を代表するものである。有田南川原の初代酒井田柿右衛門（一五九六—一六六六）の創始で、その様式には特色があるので、その名にちなんでこの手を柿右衛門と呼んでいる。この様式は、以後柿右衛門窯の代々によって継承され、現在の一四代柿右衛門にまで及んでいるが、各代の作品も通じて柿右衛門



柿右衛門　色絵桐鳳凰文瓶　高さ32.3cm　口径6.8cm　東京　静嘉堂文庫
染付を用いず，色絵のみで文様を描いた柿右衛門色絵最盛期（元禄ごろ）の名品

西洋の家具

5

2

1

1.古代エジプトの椅子　2.古代エジプトの脚つき用簞笥　いずれもツタンカーメンの遺宝（前1350ごろ）　カイロ博物館

6

3

3.17世紀初期のフランスのベッド　パリ　装飾美術館
4.ルイ14世様式のキャビネット（18世紀初期）パリ　装飾美術館　5.1750ごろの椅子　パリ　装飾美術館
6.アンピール様式の簞笥（19世紀初頭）　パリ　装飾美術館　7.ロココ様式の室内（フランス18世紀）　ボンパドゥール夫人邸の大サロン

7

4

と総称されている。

初代柿右衛門は、中国人の周辰官から伝授された色絵の技法をもとに苦心研究のすえ、ついに寛永末年（あるいは正保初め）はじめて念願の色絵に成功したが、これはじつに日本における色絵磁器の起りをなすものである。柿右衛門の技法はまもなく有田一帯にひろまり、寛文一二年（一六七二）には藩令で赤絵業者一一軒がきめられ、有田に赤絵町が生まれるほどになった。古伊万里錦手や色鍋島も、すべて柿右衛門創始の色絵の流れをくんで生まれたものである。

柿右衛門手の特色としてまず挙げられるのは、乳白色の失透釉のかかった素地である。これはその色が米のとぎ汁（有田地方でニゴシという）に似ているので俗に濁し手と呼ばれるが、色絵の効果を十分にあげるために柿右衛門の工夫したものである。絵付の筆致は繊細で画風も温雅であり、余白が多くて瀟洒な感じがある。柿右衛門手には染付に絵付したものもあり、これは染錦といわれている。なお六代柿右衛門の後見をした叔父酒井田渋右衛門の作は、伊万里錦手風の意匠で異色があり、「元禄八乙亥柿」「元禄十二年柿」などの銘がある。

柿右衛門はヨーロッパにも盛んに輸出され、また彼地の陶器にも大きな影響を与えて、イギリスのウースター窯、フランスのシャンティエ窯、オランダのデルフト窯、ドイツのマイセン窯などでは、柿右衛門写しが流行した。〈満岡忠成〉

家具 かぐ　室内に置いて、生活の便利さを生む器具。日本では調度ともいい、英語ではファーニチャー **furniture** で総称される。家具の発達は各地域の生活形態によって、それぞれ異なるが、現代は類似のものも多くなっている。

● **西洋の家具**　前二八〇〇年ごろのエジプトのヘシ・レの墓室の中の壁画に一連の家具セットがある。黒檀（こくたん）を腰まわりにはりめぐらした四脚の箱は衣装箱であろう。また黒檀で枠組をつくり、間に板をはめこんだ箱もみられる。背板があり、堅木や軟木を曲げた部材で、座板を補強した椅子（いす）がある。動物の脚をかたどった脚をつけた椅子、また同じような椅子に、周囲をレース風のもので飾った革の背をつけたものもある。そのほかスツールを加え、計六個の家具が知られている。

エジプトで黒檀は産しないので、これは輸入品であった。また全体を堅牢な木で枠組をつくり、それにパネルとしての板をはめこむという構造法もすでに完成していた。脚を牡牛の脚になぞらえることはエジプトの伝統であったが、これはのち

にはライオンの脚に変わっていく。牛にしろライオンにしろ、神聖動物の上に座るという思考は、王侯貴族の座として必要な呪術だったのである。

ついで第四王朝（前二七〇〇ごろ）のヘテプ・ヘレス王妃の墓には、実際の家具が埋葬されていた。ベッドの脚はライオン形であり、その上には恐らく亜麻でつくられたと思われる蚊帳をつるすための天蓋がある。脚は黒檀で象嵌してあり、金箔がかぶせられていた。天蓋は運ぶときには分解できるようになっている。部材の接合部のほぞ孔は銅で包まれ、また紐で固定するようになっている。椅子は肘掛つきで金箔がかぶせてあり、蓮の文様を透した脇板がある。ベッドにはエ字形の枕があり、宝石入れも備えられていた。組立式の天蓋のセットによって、寝室という一定の機能のための空間がつくられ、その中に必要な一定の家具をすえる思想は、このころすでに定着していたのである。そのほか、四本の轅をもった輿は杉でつくられ、框には藺草の文様、轅の先は金で棕櫚の葉形がつくりだされていた。

前一三五〇年ごろのツタンカーメン王の墓室から発見された家具のセットも、同じようなものである。ベッドは黒檀製で、家の神ベスの像のついたパネルつきである。脚は四本で象牙をはめこんで飾る。ベッドの下の梁は、紐で編んだマットレスがたわむように、わざと曲げてある。枕はやはりエ字形で象牙製である。椅子は杉製で金箔で飾られる。背板は外に傾斜させてあるが、この形式はエジプトではふつうであった。また背板には王の名札を支える神像が彫られている。ベッドと椅子の脚の先は、動物の足の形である。スツールは象牙と黒檀で飾り、腰をおろす部分はぐっと下へたわませてあって、安定しやすい形である。こうしたたわみをつけることは、前代に葦や藺草で織って、しなうようにしてあった時代の名残であると解される。手箱または櫃は小型のもので、一つは象牙張り、脚は金で張って、蝶番・把手をもっている。別に蓋の甲が丸く盛りあがったものもある。これは全面を白く下塗りした上に、細かにツタンカーメン王の戦勝図が描かれていることで有名である。そのほか伝統的な長い四脚をもった手箱も知られている。脚と箱の部分の框は黒檀製、他は杉らしい木で張られている。青銅製の蝶番のついた蓋がある。もっとも豪華で知られるのは、黄金に輝く玉座の椅子である。木製で肘掛形、脚はライオンである。全体には金が張られ、そのほか貴石や色ガラスをはめこんで装飾する。背板には王と、酒杯をもって王にすすめる王妃が表わさ

5

1

6

2

3

中国の家具

1.陶製の椅子　墩
2.木製　象の椅子
3.堆朱器局（小簞笥）
4.竜の彫刻の椅子
5.枕つき椅子
6.螺鈿木爪中央卓
7.堆朱屏風（椅子のうしろに据えたもの）

7

4

いずれも清時代の家具　京都・藤井斉成会有鄰館蔵

れ、上からは太陽神アトンの光が降りそそいで二人を祝福する。王者の呪術的権威をそのまま象徴するようなデザインである。

ベッド・椅子・スツール、衣類や貴重品を入れる箱類と、生活に必要な家具のセットは、ほぼこの時代に決定されていたのであった。したがってギリシア、またローマの時代となっても、家具類はほとんど新しい変化をみない。ギリシアの家具には、エジプトと同じように前と後の区別のある脚をもった椅子やスツールがあり、装飾として彫刻が用いられた。長椅子も動物脚で、頭をのせる板がつけられた。マットレスは、革か紐を編んでつくられる。また二組の脚が中央で留められて回転し、上の部分に柔らかい革や紐編みの座席をとりつけた、折畳み式の椅子も用いられたが、これもエジプトにその先例がある。箱類の蓋はとりはずしのできるもので、蝶番類は利用されなかった。密閉するときは、紐でしばって封印した。

ギリシアの壺絵にみられる豪華な椅子は、脚が動物となり、背板の先には鳥の頭がとりつけてあり、脚の間には片脚をあげたライオンの彫刻がはめこまれる。これはまったくエジプト、またオリエント系のデザインである。ただクリスモスといわれる椅子は、ギリシア独自のものとみなされる。その特質はぐっと外側へそりだした四脚と、背板の横木が人間の背のカーブに合うように、深く曲げられている点である。座席は革か紐で編んだものであった。この背板の横木を曲げたことは、椅子が人間を憩わせるものであり、人間が腰かけたときに楽な姿勢であることを求めた例として重要なものである。ギリシアではまた木工用旋盤が広く利用され、寸法や構造は次第に精密となっていった。

同じく地中海文明の一つであるエトルリアでは青銅家具が用いられた。また円筒の上に、円筒を半分にたち割ったような背板をつけた椅子も玉座として用いられたが、これは今日、中国でみられる籐製の深い籠式の椅子とほとんど同型のものであり、エトルリアも同じように植物質の材料で構成したものと想定される。

ローマはその豪華好みと軍事的な性格から、金属材料と木材を組合せた家具、あるいは大型で丈夫な家具を発達させた。それはエジプト以来の軽量で優雅な家具とは異なった性格をもつものとなった。ローマではことに各種のテーブルが現われ、三脚・四脚、または二枚の側板で支える式のものがある。テーブルの上板は、木や石で作られている。また貴重品を展示して室内装飾とするための台も作られた。そのおおかたは精巧な彫刻をほどこした二枚の側板で支持された厚い板、または石からできていた。戸棚もこのころから見られるもので、脚がつき内部にはいくつもの棚が設けられ、蝶番で留めた大きなドアがつけられた。

地中海は豊かな木材資源をもつので、各種の木材のもつ特性はかなりよく認識されており、用途によって使い分けられた。トネリコや樅は細工しやすいためにドアやパネル板に利用されるという風であった。また美観と経済のために、合板を利用することはエジプト以来おこなわれていたが、ローマではことに好まれて、シトロンを張るのが貴重視された。そのためついに材料が欠乏して、価格は黄金以上になったとさえ伝えられる。また家具の装飾には、べっこうを張ったり、青銅や貴金属の板を張り、さらにはガラス・貴石・象牙・角類がはめこまれたりした。象牙や角類に着色し、細かな彫刻をほどこして用いることも多かった。

これ以後ヨーロッパの家具は、ほとんどその形式では変化することがなかった。ただ家具は次第に庶民の世界にまでゆきわたり、そのため材料としては各地方産の木材などが、自由に利用されるようになったのである。それに応じて家具職人の専門化が始まってきた。初期の家具はほとんど大工の手で製作された。そこで多くは一枚板の頑丈な材料が、釘留めしたり、鉄金具で組立てられていた。家具は重く大きなもので、移動可能という考えに乏しかったことが注目される。食卓・ベンチ・長椅子・背板付き椅子・スツール・衣装箱・食器棚・戸棚がそのおもなものである。これらの丈夫な木製家具の上に、絨毯や布・毛皮をかける習慣も中世には成立していた。また一部は各種の顔料で着彩された。職人たちは、金具作りの鍛冶屋、装飾としての木彫をほる彫刻師、丸型のものをつくる轆轤師、彩色し文様をほどこす塗装師などと分化するようになった。しかし地方ではやはり大工がすべてを仕上げるのが常であった。

やがてルネサンスは富める市民階級を生み、新しい市民の生活空間が誕生する。これに応じて美しい装飾性に富んだ家具があいついで生まれた。それら日常生活に利用される家具の様相は、当時の絵画によって推測することができる。なかでも多く利用されたのはカッソーネ cassone といわれる一種の長持風の衣装箱である。これは蓋をして、長椅子・テーブルとしても利用された。カッソーネは生活の中心的家具であるために、このデザインや装飾は彫刻や彩色を交えたり、金箔を貼ったりして豪華に飾られた。ルネサンスの気風を承けて、これらの装飾モチーフには、古代的なアカンサス・組紐文様・古代ローマ風彫刻、また動物脚などが用いられた。

一七世紀になると家具のデザインの中心は次第に北方に移動して、いわゆるルイ一四世様式が主流となった。王者の絶対的な権力をそのまま象徴するような重々しさと、豪華な彫刻によって飾られる家具は、ブール Charles André Boulle（一六四二—一七三二）を頂点として、べっこうや黒檀・金属を組合せた輝かしい装飾家具となった。家具は生活空間の実用や機能性よりも、むしろ室内装飾の一部となったのである。

これがさらに強調されたのはロココの家具である。重々しい量感のある家具は、繊細な背の低い家具にとって代わられる。また全体のデザインは流れるような曲面と曲線によって構成されるようになった。金具類は多く鍍金されて、室内の明るさをいっそう高めた。表面はそれ以前から発達していた寄木細工やベニヤ板で仕上げられ、中国風・日本風の蒔絵によって飾られるものさえあった。そのほか当時いちじるしく発達し始めた絹織物や大理石・セーブル磁器を貼りこむ技法も盛んに用いられた。

このようなロココ式の家具は全ヨーロッパで流行したが、イギリスのみは堅実な実用的家具が主流となっていた。表面をさほど飾らず、むしろ材質の美しさをそのまま生かそうとする態度は、特色あるものである。代表的なのは、トマス・*チッペンデールの家具で、富んだ市民層に人気があった。これにならんだアダム兄弟 The Brothers Adam（四人兄弟の建築・工芸家で、二番目のロバートが有名）のものは大陸の流行に近く、貴族に好まれていた。しかしアダムのデザインには、ローマへのあこがれと復興に対する希望がひそんでいる。

一八世紀になると大陸ではフランスにルイ一六世様式が成立する。ロココの流動は直線に代わり、均整のとれた自然らしさが尊重されるようになる。優雅でありながら冷たい端麗さをもつものが中心となった。しかしこの様式は、ついで起った革命政府によって否定され、イギリスの重厚な家具が多く輸入されるようになった。これに軍人趣味・英雄趣味を加えたのが、ナポレオン時代に成立したアンピール様式 Empire style である。弓・矢・槍・剣などの古典的兵器から、大砲・銃剣・軍帽などの近代兵器をテーマとした装飾が流行した。ついでナポレオンによるエジプト遠征は、前代の中国趣味に代わってオリエント趣味を生む。エジプトのスフィンクス・象形文字・甲虫などが新しいテーマとして盛んに用いられた。けれども革命によってかつての職人ギルドが解体したことは、伝統的な技術の低下を生み、豪華で過剰な装飾性のみが強調されるばかりであった。しかしこのアンピール様式は、一九世紀半ばまで各地で流行し、アメリカにまで及んでいる。イギリスもまた産業革命を経過したのちは、やはりアンピール様式のなかに浸されていった。しかし世界の各地に植民地をもち、各地の異質の文化に接触したイギリスは、各地の様式が多く流れこんで、混沌たる様相を示しはじめた。また機械による生産の開始は、家具の大衆化とともに、創造性と手工業時代の念入りな仕事を失っていった。ただこの間、ドイツのみには、ビーダーマイヤー様式 Biedermeierstil といわれる、堅実な木材を生かした家具が生まれていた。それは後進的だったドイツに、新しい中産階級が生まれてきたことに対応するものである。

一八五一年の世界最初の万国博は、世界をリードするイギリスのビクトリア女王時代の、混沌とした趣味を明示するものだった。これに対してイギリスの*モリス、ラスキンによる中世の手工業を理想とし、中世様式の復活を求めた*アーツ・アンド・クラフツ・ムーブメントが起った。しかしこの運動は機械の否定と中世への回帰を目的としたため、激しい工業化の波のなかに失敗してしまう。一方、ベルギーでは*バン・デ・ベルデ、オルタによる植物の流動的曲線を中心とした装飾様式が創案されたが、その幻想性は深い共感をよび起し、*アール・ヌーボーといわれて、建築から工芸一般にわたり、爆発的な流行をみせた。その頂点は一九〇〇年のパリ万国博である。けれども装飾性のみを追求したアール・ヌーボーはほどなく衰えたが、伝統を離れて工業社会という大きな社会の変化に対応しようとする姿勢は、以後のすべての工芸デザインに共通のものとなったのである。

一九〇七年、ドイツのミュンヘンに、*ドイツ工作連盟が成立した。このグループは機械生産による合理主義、簡素さを強調し、大衆のための量産品のデザインに重点を置いた。現代の工業デザインの方向はここに定まったのである。このグループの流れから現われた建築家*グロピウスのリードによって、一九年ドイツのワイマールに*バウハウスが生まれた。すぐれたデザイナーや理論家たちが集まり、発展する工業社会の体制のなか

で、真に人間生活に適応する、あらゆる道具の形態を追求した。彼らは道具の機能と材料の美しさをそのまま強調しようとした。機能と形の対応が重視され、また量産体系へ組みこめることが求められた。しかし三二年、バウハウスは政治的圧力によって閉じられたが、その流れは現代に至る工業デザインの大きな軸となっている。今日の家具のもつ機能美の主張は、多くこのバウハウスの活動に根ざすものである。

　イギリスで失敗したモリスたちの手仕事による道具の製作は北欧にその後継者を見出した。スウェーデン、フィンランドなどで、木材を主とした家具工芸は機能と人間とのみごとな結合を発見したのであった。同時に完成した工業社会は、鋼をはじめとする金属やプラスチック類を新しい素材として導入したのである。

●中国の家具　中国の古代、漢のころの生活は坐式である。一般には土間に筵類を敷きつめたが、身分の高いものは織物、またはフェルトの類を敷いた。広い室内の空間を区切って、それぞれの機能を果たさせるために、衝立としての屏風、帷（カーテン）・帳（カーテン）・簾（すだれ）がつるされた。その使用法は身分によって差異があったとされる。身分の高い人の帳は色彩も美しく、飾り紐などで装飾された。壁や柱はそのまま露出させずに、やはり美しい布で包んだ。壁衣という壁掛があったが、これも貴族たちの場合には美しい織物である。

　一般には筵やフェルトの上に直接坐って暮したが、貴族たちは牀・榻という床面から高くした部分で暮した。その下はオンドルとなっていて、冬は火をたいて暖めることができ、牀の上で寝起きすることができた。几（机）というよりかかり、案という卓がそれぞれの用途に応じて利用されている。牀には移動できるものがあり、夏には樹下に移した記録もある。折畳んで携帯できる牀もあって、胡牀（椅子）という。胡の名があるので中央アジアの風が伝わったのかもしれない。牀の上でも足をまげて坐るのがふつうであったが、六世紀ごろから、牀の上に胡牀を置き、足をのばして椅子風に使う者も現われた。寝るのには臥床というベッドが使われ、周囲は帳または斗帳（カーテン）でかこんであった。カーテンを支える柱は金漆で飾ったりした。夏には蚊帳をつるしたが、長い絹などで作られている。

　一一世紀ごろから椅子・テーブルが使われるようになる。皇后は金漆で飾った椅子を用いていた。テーブルも栴檀などの良材で作ったことが史上にみえる。同じころに方形をした腰掛も普及してきた。現代にまでつづく椅子・テーブル式の生活様式は、ほぼこのころに定着するのである。

　この種の家具の理想型を明代の屠隆が『考槃余事』の中にくわしく記載する。榻は高さ一・二尺（一尺は二八センチ）、長さ七尺余、幅は長さの半分、周囲に木の枠をつけ、中には斑竹を張る。大理石をはめこむものもあり、花楠を用いることもある。黒漆塗に竹の図を刻し胡粉を埋めて飾ったものもある。これが円形となり周囲に背板のついたのが短榻で、高さ九寸、円周四・六尺、みろく榻ともいう。禅椅は、籐製の椅子、背に大理石を用い、坐板は寄木細工である。天然の曲った珍木を磨いてつくったもたれは、隠几という。坐墩は腰掛で、高さ一・二尺、四面は蒲で編む。坐板は木製、車型とする。坐団は円座の一種、毛氈でつくり中央に白梅の文様をつける。また蠟と雄黄をといたものをしませた坐団は、戸外で用いても湿気が防げる。枕には陶枕、磁石や大理石をはめこんだものがある。被中香炉は中に回転する装置があり、灰皿がいつも水平に保たれた香炉。日本の正倉院にも同じ類のものがある。帳には紙帳と紗帳がある。衣匣は杉に革を張る。高さ五、六寸、蓋と底には板を用いぬ。そのほか暖房用の火炉（火鉢）がある。書斎には几・榻・琴・剣・書画・鼎・硯を置くという。これらが中国の文人たちが、清なる生活を送るのに必要な家具類であった。

●日本の家具　日本で家具がはっきりと意識されるようになったのは、王朝時代の調度である。当時の住居は広いホールをもつだけのものであった。そこでその空間を区切り、生活の変化に対応させるために、間仕切り用の調度を用いて空間を適当に区切り、そのあと棚や手箱類を配置して日常生活にあてた。間仕切り用には几帳（カーテン）や屏風が用いられている。したがって生活様式が変るときは、調度の配置も変えねばならぬ。これをしつらいと呼んだ。この諸例は『満佐須新装束抄』『類聚雑要抄』などでみられる。たとえば主屋である母屋で用いられるものは、二階厨子・香壺箱・櫛箱・薬箱・造紙箱・枕箱・香袋・衣架・帳・犀角・鏡・壁代・五尺屏風・三尺（一尺は三〇センチ）几帳・四尺几帳・繧繝縁畳・東京錦茵・高麗縁畳を標準としている。このほか厢調度には衣服に香をたきしめるための籠、香炉・唾壺・洗面用具・打乱箱・硯箱・鏡・鏡箱・化粧具・鏡台・冠箱がある。また北庇の調度には二重の棚、硯箱・火取具・手箱・唐櫃などがあった。この実例はのちの室町期のものである熊野速玉大社の古

日本の家具・調度

竹菱葵紋散蒔絵　厨子棚および付属手箱（江戸中期）　岡山美術館
大名調度の代表的なもので，嫁入調度として欠かすことのできぬものであった。セットされた厨子棚と，香道具箱（上），文具類（左）

〈下〉明治時代の商家の室内に見られる家具類　博物館明治村

神宝のセットによって、その大体をうかがうことができる。これらの調度はその寸法もかなり厳密に規定され、蒔絵漆塗・螺鈿・金銀細工など豪華な工芸技法を駆使したものであった。

　けれども武家の時代が始まると、住居も主殿造さらに書院造へと大きく変った。家のなかは固定した間仕切によって独立した室に分けられ、各室にはそれぞれ別の機能が与えられるようになった。そこで家具もまたそれぞれの機能を満たすものとして利用されるようになる。調度時代のように可動性でなく、あまり動かさずにすえておく家具が発達し始めた。それとともに装飾の意識をもったレイアウトも始まる。そして仏具から起った具足、または道具の名で家具を呼ぶようになる。この装飾的な道具・家具の例は、室町末期、足利将軍義政の時代に書かれた『君台観左右帳記』によってみることができる。そしてこれが町人にまでひろく拡散していったのが江戸時代である。

　江戸時代の後半期は、地方の文化がそれぞれの特色をもって発展した時期である。そこで家具についても地方的な特色が生まれるようになった。同時に江戸・京都・大坂・名古屋などの都市生活での家具と、農村生活での家具はいちじるしい差異をみせるようになった。また大名たちは多くその家具の基準を王朝期に求めたため、大名家の嫁入道具は王朝のそれをほぼまねた華やかなものとなった。また伊勢貞丈らの故実家によって、故実の研究成果が発表され、それによって新しく家具のつくりだされることすらあった。厨子棚・黒棚・書棚の三棚や手箱・香盆・鏡台・手洗・湯桶・貝桶などから成る王朝風の嫁入道具は、その類例を東京国立博物館・岡山美術館・徳川美術館（名古屋）などでみることができる。しかし、一般庶民の家具はきわめて乏しく、生活に必要なごく少数に限定されていた。簞笥・長持類の収納具も、都市の富める商家や村の名主クラスの人々以外にはほとんど用いられてはいなかった。たいていは行李と長持である。ただ神棚と仏壇はかなり広く分布した日本特有の家具である。ことに真宗の信徒には立派な仏壇をもつことが多かった。

　明治の文明開化は、この伝統的な生活様式に大きな影響を与える。官庁・学校・軍隊・病院などの公共用の建物はすべて洋風となり、椅子・テーブルの様式がとられた。しかも地方の官庁・学校すべてが洋風となったため、洋風家具の全国的浸透は以外に早く、明治のはじめごろにその使用が始まっている。けれどもそれが民間にひろまるのは、これらの機関に近い関係をもつ人々のみに限られていた。医師とか商店とか、子どもを上級学校へ送る余裕をもつ家などである。そしてこの状態はそののち久しく変らなかった。大正期には俸給生活者が次第に増加し、和洋折衷の住居が多く都市にみられるようになってからは、洋家具は次第に普及するようになった。都市化はすなわち洋式生活の拡散であり、また義務教育以上の学校卒業者がふえることは、それだけ椅子・テーブル式の生活になじんだ人の増加となる。けれども伝統的な畳による坐式生活は、なかなか消滅しない。そのため今日の日本の家具は、立式すなわち洋式家具と、坐式すなわち伝統的家具との混乱のなかにあるといえよう。〈吉田光邦〉

郭熙 かくき　生没年不詳。中国、宋代（一一世紀）の画家。字は淳夫。河陽温県（今の河南省孟県）の人で、宋の神宗の熙寧年間（一〇六八―七七）に画院に入り、翰林院待詔として仕えていた。この時代には王安石が新法をおこない、司馬光・蘇軾らがこれに反対するなど政争が盛んであり、また文化的人材が多く輩出したときでもあった。彼はこうした時代に神宗の信任を得て画筆を振るったが、その時代を反映して彼の絵画は先人の李成・関同らの山水画法から出て、新意を加えて強靱なものがある。彼の山水画は濃淡の水墨を縦横に駆使して画面を構成し、その様相は特にすぐれていると評されている。樹林にしても鷹の爪といわれる強い細線をもって小枝を描くというように激しい筆を用いている。その山水論で、高遠・深遠・平遠の三遠の法を述べている。

　子の郭思は元豊年間（一〇七八―八五）に進士となり官途に進んだが、また画を能くして『林泉高致』など（郭熙との共著）の画論がある。〈杉村勇造〉

額縁 がくぶち　絵画・書などを掲げる場所に調和するように、作品の回りを限定装丁するもので、たんに額ともいう。東洋・西洋ともに古い歴史と伝統があり、その名称の由来をみると、日本では扁額と書いて、がくと読んでいる。英米ではフレーム frame といい、カードル cadre フランス、ターフェル Tafel ドイツ、コルニーチェ cornice イタリア、マルコ marco スペイン などとよばれている。

〔額縁の変遷〕 日本の額は建築に付帯して屋外と室内に使われたものが考えられる。たとえば寺社名などを示した篆額（堂額・門額・鳥居額、茶室の濡額や柱聯・看板などで、木の板に篆刻した文字額の総称）と、書院や床または欄間などに掲げられる掛額（和額）などがあり、これがやがて表装の様式になる。ヨーロッパのものも、当初は建築壁面に描かれたものの周辺を柱で区切ったり、上部をアーチ形に仕切ってレリーフなどを施したり押さえ縁の姿であった。絵画がルネサンスごろから独立して制作されるようになるのは、イーゼル・ペインティングの使用が慣行化するのと軌を一にするが、これにつれて建築壁面から離れて、独立した絵画に付帯する洋額の形式が発生した。イタリア一五世紀ごろの寺院の祭壇画の額の姿も、バロックになるとその建築様式の影響が現われ、アカンサスの葉や蔓草模様の浮彫に金箔押しのものができて、華麗なものになってくる。やがてこの様式はフランス・ロココ様式に受けつがれて装飾性を発揮していくのである。古くはフランスのアブラハム・ボスの考案になったといわれる「ルイ一三世式」のものを見ると、木地は堅木を使い、彫りを深く、額の四隅にアカンサスの葉模様をつけ、中央には丸彫に近い浮彫の花を配して、内側に溝をつくって深さを感じさせる形式である。これが「ルイ一四世式」になるといっそう複雑な装飾性をましてくる。次の「ルイ一五世式」のものでは曲線美や透丸彫の花束などが配置されて、いわゆるロココ調を完成した姿のものになる。ナポレオンの帝政時代（一八〇四―一四）にはアンピール様式がつくり出されて、これらの様式は室内装飾や家具調度にまで影響を与えた。ルイ式のものはスペインに渡ってスペイン風の要素が加わり、ドイツ、オランダでもまた独自の風が加味されたスタイルがつくられていった。額縁は木地木彫りの上に金箔を押しているのが一般的であるが、模様部分は木彫から石膏型を利用して巧緻を極め、工芸作品とまでなった。後には紫檀・黒檀などの木地を生かした簡素なものも現われてきている。今日では作品に主体が移り、その作品の審美性を助長しその独立性を助ける要素が額装の目的になり、意匠もその趣向に沿って考案されてきている。したがってフランスやイタリアの額の様式によるデザインは乱れて、適宜取捨されて混交している。材質もアルミニウムやステンレスなど、金属のものも近代建築の傾向に適合して案出されてきた。ヨーロッパの額縁には絵画用と鏡用のものとがあるが、その意匠は互いに関連して発達してきており、時代の生活趣向を反映する興味深い現象といえる。

〔額縁の用途〕 デッサン・水彩画・パステル画・版画などにはガラスを装置したものが使われるが、油絵にはガラスを装置しないのがふつうである。油絵の額にガラスを装置する場合は画面との間に換気装置を施したものでないといけない。とくに日本のような気候風土では、季節によってガラスに露点を結び滞湿するため、画面に災害を招く。ガラスを装置することは鑑賞上ではかえってじゃまになる。油絵の画面は正しい保護ニスを塗っておけば、塵埃付着によって汚染してもいつでもクリーニングでき、また画面の化学的構造も通気を必要とするものなのである。近年ガラスの代わりにやや軟質であるが透明度の劣らないアクリライトが、軽量（ガラスの三分の一）なため、多く利用されている。

　前述したように意匠は混交して、むしろ作品の様式・画調・用途に応じて考案され、わが国では東洋的額装を加味してマット部分に古代裂を貼り込んだり、箱縁と称して収容箱の内箱も額装の一部として掲げられる風ができてきた。額装も和洋折衷の用途にこたえてきたように考えられる。油絵は絶対に直射日光に曝されない場所を選ぶことが褪色などに対して必要であり、また、掲額の傾斜も少ないほうが鑑賞上望ましいので留意すべきことである。〈寺田春弌〉

覚猷 かくゆう　（一〇五三―一一四〇）平安後期の天台宗の僧。『今昔物語』の編者といわれる大納言、源隆国の第九子として天喜元年に生まれる。三井寺の覚円の弟子となって覚猷と号した。永保元年（一〇八一）四天王寺別当に着任したのをはじめ証金剛院別当、法住寺別当、園城寺長吏などを歴任。この間大僧正に進み、保延四年（一一三八）には四七代天台座主となったが、同六年八七歳で没す。鳥羽上皇の護持僧として信任厚く、証金剛院時代鳥羽に住したので鳥羽僧正の名で俗称されている。画技にもすぐれ、むしろ画僧として世に知られる。保延元年には鳥羽の御堂の扉絵制作に召されたが老齢のため他者に譲った記録があり、また醍醐寺蔵『不動明王図像』は覚猷画の転写本として知られている。三井寺法輪院にあっては密教図像をみずから写し、また絵仏師に写させるなど、その収集・研究につとめている。さらに『古今著聞集』には「鳥羽僧正は近き世にはならびなき絵書きなり。法勝寺金堂の扉の絵かきたる人也」とあり、画家としても当時高く評価されていたことがわかる。また同書には彼が供米の不法を風刺した絵を描いたという記事が載り、ために『鳥獣人物戯画』（国宝・高山寺蔵）あるいは『信貴山縁起』（国宝・朝護孫子寺蔵）の筆者として伝称されるが確証はない。ただ『鳥獣人物戯画』四巻中の二巻は制作時期的に覚猷在世時に近く、また同絵巻のすぐれた描筆と白描図像のそれとの関連などを指摘することはできる。〈村重　寧〉

夏珪「雲山楼閣図」 絹本彩画 25×27㎝ 彼のもっとも得意とするところは雪景であったが，山水画もよくした。その画風は日本の南画に大きな影響を与えている

カサット「行水」（1891ごろ） 油彩 100.3×66.1㎝ シカゴ美術館 女流画家らしく女性の日常生活にテーマをとり，浮世絵的な大胆な構図，印象派風の明るい色彩は新鮮な輝やきを与えている

夏珪 かけい 生没年不詳。中国、宋代（一三世紀）の画家。字は禹玉、浙江省杭州銭塘県の人。南宋の寧宗（一一九五—一二二四）に仕えて馬遠とともに画院待詔となり金帯を賜わった。この二人は南宋画院の山水画の代表者といわれる。夏珪の山水画は范寛・李唐・米友仁の画風を学んで一家の蒼勁なる画を完成したのであるが、彼は好んで禿筆を用い、また楼閣を描くときには尺を用いないで強い直線を手早く描いたといわれる。彼は画才においては馬遠よりすぐれており、筆は古法を用いながらも一気に仕上げるというように早く、しかも雅趣はかえって深いものができた。ために李唐以後、彼の右に出る者がいないといわれている。

彼の作品といわれるものは日本にも伝来しているが、現在に遺存するもののなかでは故宮博物院に所蔵する『渓山清遠図巻』がもっとも長巻で長さは約九㍍、幅四六・五㌢ある。この図巻には彼の得意な巨岩を描くときに用いる皴法がいたるところに用いられているばかりではなく、平遠な山水、孤松・樹林や家屋・橋梁などが描かれていて、彼の技法がよく表現されている。また別に『西湖柳堤』の幅が蔵されていて、これはまた別格な画調で柳樹に煙る水村の潤いのある風景を描いている。しかし夏珪の作と称せられるものには模作が早くからおこなわれている。〈杉村勇造〉

掛軸 かけじく 茶道具の一つ。床の間に掛ける軸物。軸に巻き納めるので、この名がある。茶室はもちろん、一般の座敷でも床の間が中心となるから、そこに飾る掛軸は、茶道具や調度品のなかでもっとも大切なものといえる。茶道を大成した*千利休も、「掛物ほど第一の道具はなし。客・亭主ともに、茶の湯三昧の一心得道の物なり」と述べている。掛軸に仕立てた書画には、高僧の墨蹟をはじめとして、有名な歌人の詠草、名画家の描いた山水花鳥の絵などを選び、それらを拝見することによって、故人の人格や徳行を敬慕したり、風尚を偲んだりすることができるし、また単なる芸術作品として鑑賞することも許される。単に、掛物とも、また、幅物・床掛・茶掛などとも呼ばれている。掛軸には、墨蹟が懐紙・詠草・色紙・短冊・古筆切・消息・画賛・絵画などの種類がある。墨蹟は、高名な禅僧が法語を書いた筆蹟であり、その高邁にして脱俗的な風格を汲み取ることができる。特に大徳寺派の高僧の墨蹟が尊ばれるのは、茶道の開祖珠光が大徳寺の一休禅師に参したことに由来する。懐紙・詠草・色紙・短冊には、有名人の詩歌・連歌・俳諧などが書いてあるが、用紙や書式に相違がある。古筆切は、古い筆蹟を切断した一葉で、経切・歌切などが多い。消息は故人の手紙の類。画賛は、名画に賛文を記したもの。絵画は、仏画・山水画・花鳥画などだが、中国の宋代・元代の名画が尊重される。以上のものを表装して、床の間に掛ける。〈桑田忠親〉

カサット Mary Cassatt （一八四四—一九二六） アメリカの女流画家・版画家。パリの印象派運動に直接参加した唯一のアメリカ人であった。五月二二日ピッツバーグの富豪の家庭に生まれ、生涯の大半をヨーロッパの上流社会にすごした。フィラデルフィアの美術学校で絵を学び、パリで*ドガの作品との出会いを契機に印象派にひかれ、前後四回にわたり印象派展に出品した。作風は明快な色調と軽快なタッチが特徴で、かなりドガに近い。主題は母と子を主役にした家庭の情景などがおもで、生涯独身で、しかも余儀なく社交生活に明け暮れたカサットの満たされぬ思いが、作品に反映している。同様の主題の石版画には浮世絵の影響がみられる。印象派の友人画家の作品を多数買ったパトロンでもあり、印象派をアメリカに紹介する労もとった。晩年は失明状態になり、一九一四年以降は制作せず、生涯画家としての評価は受けずパリ近郊で二六年六月一四日に世を去ったが、没後に賞賛をうけるようになった。〈田中文雄〉

餝 かざり 金属の線条を編んで鎖を作ったり、金属の板を透かしたり、折曲げたり、文様を彫ったり、鑞付にて接着したり、鍍金を施して指輪・簪・笄などの小品を製作する技術をいう。工人を飾屋・餝師と呼んでいる。また目貫・縁頭など刀装小道具の彫刻師を指すこともある。これら小品以外に、箪笥・長持・屏風など家具の金物や駕籠・輿の金物、金属板製の釣灯籠など作ることもいう。とくに殿堂・寺院などの建築用の大金物を作るのは家形餝と呼ばれている。〈中野政樹〉

何紹基 かしょうき （一七九九—一八七三） 中国、清代の書家。字は子貞、号は東洲とも猨叟ともいう。湖南省道州の人で、父の何凌漢は戸部尚書（大蔵大臣）にまで昇進した。父、兄弟ともに能書家で、彼は道光一六年（一八三六）に進士に合格し翰林院編修から累進して四川の学政にまでなったが、官を辞してからは各地の書院の主講になり、その間にその地方の金石を研究した。近世第一の書家として名声が高い。書は帖学よりもむしろ碑学を好んで一家の風を完成し、草書もまた妙品とされている。同治一二年に卒した。〈杉村勇造〉

春日大社 かすがたいしゃ 奈良市春日野町。奈良市の東にそびえる御蓋山（春日山）は古くから神山として仰がれ、すでに奈良時代にはたびたび神の祭場となっており、その中からやがて藤原氏の氏神である春日社が形を成してくるようである。少なくとも天平神護元年（七六五）鹿島社の社封二〇戸をさいて春日社に寄進したらしく、延暦二〇年（八〇一）それを停止するかわり、鹿島・香取両社の封物から春日の祭料を分けて納送させている。平安時代に入ると次第に社殿の造営が進んでくることが史料にみえ、延久元年（一〇六九）以前にはおもな社殿はできていたらしい。康和二年（一一〇〇）白河法皇は一切経を奉納され、永久四年（一一一六）藤原忠実は一ノ鳥居の北に五重塔を建てた。長承三年（一一三四）には本宮の南に若宮社が遷座されている。保延六年（一一四〇）鳥羽上皇も春日社に五重塔を建てられたので、忠実の塔を殿下の御塔、上皇の方を院の御塔とよんだが、これらは治承四年（一一八〇）に焼けている。治承二年の式年造替では、南門を楼門に替え、西側にある三基の鳥居をすべて門に改めて、社殿はいっそう威容を加えた。鎌倉時代以降、しばしば建替の工が加わり、貞治の造替遷宮からは足利将軍家の沙汰になった。永徳二年（一三八二）に社殿が全焼し、その後に再建された宝庫・門・回廊などが今日にも残っている。応永一八年（一四一一）再建されていた春日の東西御塔がふたたび焼失、同二〇年現在の著到殿を再建した。江戸幕府もひきつづき造替の制をまもり、慶長一八年（一六一三）・寛永一〇年（一六三三）・慶安五年（一六五二）・宝永六年（一七〇九）に改造された諸殿舎が現存し、江戸時代最後の造替である文久三年（一八六三）には本社・若宮の本殿が改築された。

春日祭は二月と一一月の上の申の日と定められ、平安の前期には春日にも伊勢や賀茂に準じて斎女が置かれていた時期があった。いずれにせよ藤原氏の氏神の祭である春日祭はことのほか盛大に執行され、京都から奉幣使の行列が南都にくりこんだのである。若宮祭も保延二年関白忠実によって始められ、最初は九月一七日、寛正ごろ（一四六〇—六六）から一一月二七日になった。これを今日では一二月一七日におこない、世に御祭と称し、

奈良で最大の神幸祭となっている。

本社社殿二七棟（室町—江戸）のうち、本殿のみ国宝、他は重文建築である。本殿（江戸）は四座併列し、各一間社春日造。春日造は方一間、切妻造、妻入の社殿の前へ向拝・昇階をつけ、棟に千木・鰹木を上げる形式をいう。現在の本殿は文久三年の造替で、社殿の中ではもっとも新しい。その正面の中門（桃山）は一間一戸楼門、入母屋造、檜皮葺で慶長一八年の建造。東・西・北の御廊も同年である。もっとも古いのは宝庫・南門・慶賀門・清浄門・内侍門・回廊（各室町）で、つづいて竈殿・著到殿が室町期に、車舎・酒殿・板蔵が江戸期につくられた。重文の摂社若宮神社社殿四棟のうち本殿（江戸）は一間社春日造、檜皮葺で、拝舎（江戸）とともに文久三年の建築、細殿・神楽殿は桃山期の慶長一八年、手水屋は江戸期の寛永九、一〇年の建造である。

国宝の本宮御料古神宝類（主として平安）は金銀御幣・弓箙・刀剣・化粧具・楽器・笏など、おびただしい種類に及ぶ。これらはもと本宮各社殿に奉安されていたものであるが、元来神宝奉献は朝廷の慣例の一つで、弘安九年（一二八六）まで二九度に及んだといわれる。若宮御料古神宝類（平安）のうち蒔絵弓・平胡籙・水晶鏑矢・金銅尖矢は、保延二年（一一三六）に藤原頼長が奉献したもので、他もまたいずれも藤原時代に属するものである。赤糸威鎧二領（鎌倉）はともに兜・大袖もそろっている。ことに精巧な彫金を施した金具を美々しく飾り、きわめて装飾的な鎧で、ともに鎌倉後期・同末期のものである。籠手一双（鎌倉）は興福寺勧修坊、後に春日御蔵唐院に伝わり、源義経所用といわれるが、鎌倉時代中期を下らぬものである。黒韋威矢筈札胴丸（一領）も兜・大袖付。だいたい南北朝ごろのものかと推定され、現存の胴丸の中ではことに古い遺品である。胴丸に兜と大袖がつくのは鎌倉末ごろからといわれる。金地螺鈿毛抜形太刀（藤原）は茎に毛抜形を抜き、鞘に金沃懸地螺鈿で竹林に雀と猫を表わす。沃懸地獅子文毛抜形太刀（鎌倉）は柄は白鮫皮をきせ、金銅覆輪をとり、金銅毛抜形大目貫をうつ。鞘には金沃懸地獅子文を表わす。ほとんど当初のままに伝わる鎌倉初期のもの。沃懸地酢漿文兵庫鎖太刀・沃懸地酢漿平文兵庫鎖太刀各一口（鎌倉）はともに鎌倉時代前期の作で、前者は鎖の上に酢漿文の金具をつけ、鞘にも金沃懸地に三双三連の酢漿文を描く。後者は鎖の金具はなく、鞘の酢漿が平文で表してある。金装花押散兵庫鎖太刀一口（室町）は柄・鞘を通して銀鑞地鍍金板金で包んでいるのが特色で、鐔の表裏に花押の墨書がある。また中身に貞治（一三六二—六八）の紀年銘が入っている。菱作打刀一口（室町）は柄・鞘ともに黒漆地に四目花菱文散を飾る。付属の杉箱蓋裏銘によれば、至徳二年（一三八五）葉室長宗が奉納したものである。その他、舞楽面をはじめ、多くの文化財がある。〈斉藤　孝〉

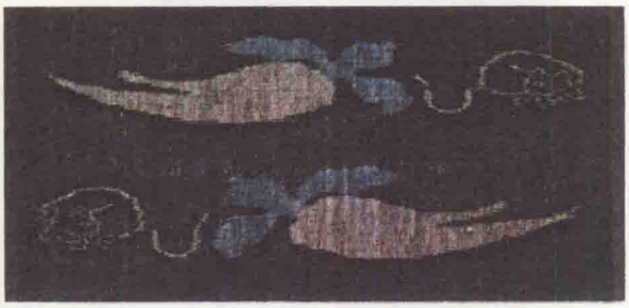
カスターニョ　「最後の晩餐」(1445—50ごろ)　フィレンツェ，サンタポロニア旧僧院美術館の壁画

春日造 かすがづくり　⇩神社建築

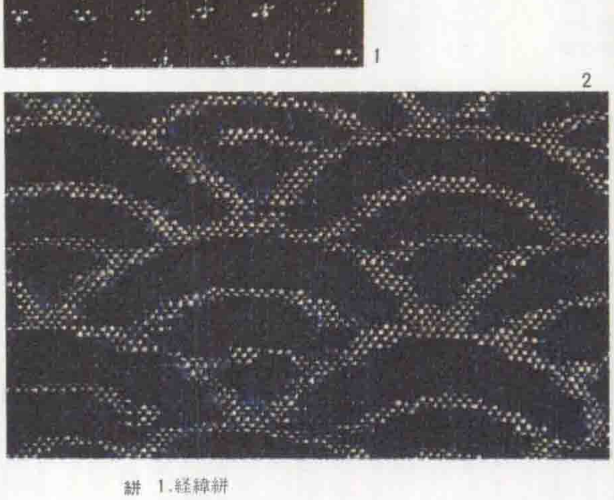
カスターニョ Andrea del Castagno（一四二三—五七）イタリアの画家。フィレンツェに活躍した初期ルネサンスの写実派の代表者。先輩のドメニコ・*ベネチアーノから油彩画法を学びとり、それを独占するためにベネチアーノを殺したと、一六世紀の伝記家*バザーリの伝える話は、本人が先に死んでいるので事実無根である。はじめルネサンス絵画の創始者*マサッチョの影響をうけたが、ベネチアに行って一四四四年にフィレンツェに帰ってきてからは、*ドナテロの彫刻に刺激されて作風を変えた。フィレンツェのサンタポロニア旧僧院美術館にある『キリスト受難』『最後の晩餐』『九人物像』などの壁画では、マサッチョの色調の濃淡による空気遠近法のかわりに幾何学的な線遠近法を駆使するとともに、印刻的な明確な輪郭と鋭い明暗対比によって、きびしい写実を追求し、キリストや聖者にも匹夫野人のような姿を与えた。晩年のフィレンツェ大聖堂の『ニッコロ・ダ・トレンティノ将軍騎馬像』の壁画などは写実的情熱の権化ともいえる。力の表現に関心をもったため、色彩をバルール（色価）として用いずに、デッサンのきびしさを追求し、マサッチョの印象主義的な色彩描法から絵画を方向転換させて、一五世紀後半のフィレンツェ派絵画に支配的な影響を及ぼした。〈摩寿意善郎〉

カスティリオーネ Giuseppe Castiglione（一六八八—一七六六）中国名の郎世寧で知られるイタリアのイエズス会修道士・画家。ミラノに生まれ、一七一五年、清代の中国に入り、布教の許しを得るために雍正・乾隆の二皇帝に仕えた。中国人は油絵を好まないので、命によって彼は筆で中国風に細密な彩色画を描いた。宮廷で飼養する名馬・名犬をはじめ樹木・花卉などを濃彩で華麗に描いたので、皇帝に厚く信任され、多くの作品をのこした。油彩画としては故宮の香妃（西域出身の乾隆帝の寵妃）の居室に彼女の洋装図と武装図の二点があるにすぎない。現在、外部に伝えられる彼の作品は、すべて宮廷から流出したものといえ

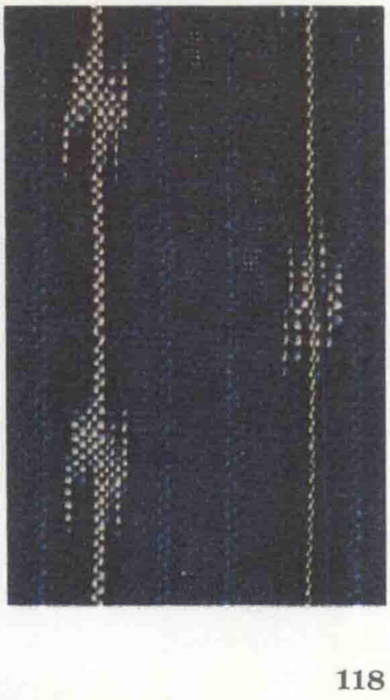
1



4



2



3

絣　1.経緯絣
2.緯絣
3.経絣
4.絵絣

る。北京で没。〈杉村勇造〉

絣 かすり　織物を織る前に糸に模様加工を施して絣糸を作り、これを織ることによって布面に文様を表わすこと、またはこれによってできた織物をいう。技術的な特長から布面の文様には糸の乱れからいわゆる絣の「足」が出て、その境界がぼけ、かすれて見える。これが「かすり」の名称の出たゆえんで、中国の飛白、また、フランス語のシネ chiné（いろいろの糸で斑になっているという意味）、英語のシャドウ・ウィーブ shadow weave などの名称も、こうした織り上った形に則した呼び名である。今日一般に学術用語としても用いられているイカット ikat という語はインドネシア語メングイカット mengikat（縛る、括る）から出た言葉で、これは絣糸を作る技術からきた名称である。インドネシアが絣の産地として有名であることと、そこの絣がすべて糸を縛って染めて絣糸を作っていることを示している。

絣には大きく分けて三つの種類がある。その一つは経糸だけに絣糸を使った経絣と緯糸で模様を出す緯絣、および経糸と緯糸の両方に絣糸を用いた経緯絣である。この第三の中には経と緯にまったく関係のない絣糸を用いて、ただ二つの文様が重なっているだけのもの(経および緯絣)と経緯絣糸が合わさって一つの文様を形成している経緯絣（ダブルイカット）とがある。この三つ（または四つ）の中で最後の経緯絣が技術的にもっとも複雑なものであることはもちろんで、世界でもこの種の絣の産地はきわめて少ない。インドのグジャラート Gujarat・パタン Patan・バロダ Baroda・スラート Surat・カンベイ Canbay 地方の絹絣と、インドネシアではバリ島のテンガナン Tenganan 一か所、あとは沖縄と日本ぐらいしかない。

日本の絣は古く法隆寺および正倉院の染織品の中に広東錦といわれる多色な絹の経絣があるが、その産地は判然としない。その後平安時代の唐祖の平緒に絣糸を用いて綾に組んだものがあり、桃山時代以後の能の装束や、のしめの小袖などに経糸を段だらに染めた締切りと称する技法があるが、絣が本格的に発達したのは江戸後期になってからで、それから明治・大正を経て日本は世界に比類のない絣織物の産地となった。

日本の絣の特長は材料的に見ても絹・麻・木綿の各種にわたり、技術的には経・緯・経緯のいずれもあり、絣糸の作り方も非常に多い。絣糸のつくり方を地方別にすると次のようになる。

(1)結縛によるもの　各地。(2)板締め　村山大島（東京）、白鷹（山形）など。(3)織り締め　大島・薩摩・久留米の一部。(4)捺染　銘仙・お召など。(5)摺り込み　大島・結城・越後・久留米などの一部。(6)抜染　各地。

以上のうち、結城・越後上布・小千谷縮（昭和三〇年）、久留米絣（昭和三二年）は国の重要無形文化財に指定されている。〈山辺知行〉

花氈 かせん　⇨氈

画像石 がぞうせき　後漢時代に墳墓やその祠堂の積石に施された絵画。有名なものに山東省の武梁祠や孝堂山祠のものなどがある。絵画は線刻または浮彫とし、題材は先哲・孝子の物語、建築・人物・鳥獣・車馬群・宴会・狩猟そのほか現世の生活の描写などで、当時の風俗が観察されるだけでなく、絵画の遺品が少ないので、貴重な資料とされている。

また、画像塼と呼ばれるのは、墓室に積上げる磚（煉瓦）に絵画や文様を刻したもので、四川省から近年発見された画像塼には、狩猟・宴会・塩井・農耕の図などがある。これらはともに壁画から変化した一芸術作品である。〈杉村勇造〉

カタコンベ catacombe 独 初期キリスト教徒の地下墓地。カタコム catacomb（英）、カタコンブ catacombes（仏）ともよばれ、複数形で表記される。はじめ、ローマのアッピア街道にそって所在した墓地群のうち、とくにペテロやパオロの埋葬されていたと考えられる特定の地域の呼称であったラテン語の ad catacombas がのちに広く初期キリスト教の墓地群をさして用いられるようになった。その遺構はローマをはじめ南部イタリア、シチリア島、地中海地方全域、さらに小アジア、バルカンにまで広くみられるが、とくにローマおよびその近郊に集中し、なかでもサン・カリスト、ドミティラ、プリシラなどのカタコンベが美術史的には重視され、装飾壁画など最古の遺品を蔵している。カタコンベはキリスト教の起原と同じく東方起原と考えられ、キリスト教徒が迫害を避けて、ここに死者を葬り、あるいは礼拝のために集まった。構造は一般に網の目のような坑道と埋葬室からなり、掘り下げられた墓穴群は両側に高く幾重にも層をなし、随所に祭室が設けられ、それらの壁面が壁画で装われている。はじめはオルフェウス、動植物など古代的な主題をかりながら、キリスト教的意味を内包した象徴へと移行し、やがて旧・新約聖書からとられた主題や図像が現われるようになった。〈大島清次〉

型染め かたぞめ　裂地に模様を染める場合、ジャワの手描き蠟染めや、インドの描き更紗、日本の友禅染めのように、これを自在画的に筆や刷毛・ペン・糊筒やチャンチンを用いて描いたものに対して、型を作ってこれによって模様づけする技法。

この場合、型によって直接染料や顔料を裂地にプリントしていくものと、型を用いて染料の浸透を防ぐための防染剤を施すものとある。また、防染を施す代わりに型自身が防染の役をするものもある。インドやペルシア、ヨーロッパの型更紗（プリント）、日本上代の摺絵などは第一のものであり、小紋・中型、沖縄の紅型のように型紙で糊を置くもの、ジャワのチャップによる蠟染め（バティック）、ヨーロッパの田舎でおこなわれた木型によって糊を置いて藍染めに仕上げたものなどは第二で、上代の纐纈、近世の板締め染め、型友禅やプリント染めは第三のものに属する。

型の種類・材質には種々のものが用いられる。

〔木型〕(1)スタンプ式に直接色をつけるもの　上代の摺絵・蛮絵、インドの型更紗など。(2)型で防染を施すもの　上代の臈纈、ヨーロッパでおこなわれた糊型染めなど。(3)型で裂地をおさえて防染するもの　上代の纐纈、板締め染め、特殊なものでは裂地をさまざまに折り畳んで型板に挟んで染める畳み板締め染めもある（有松・鳴海地方の雪花絞り）。

〔金属型〕(1)直接色をつけるもの　銅版プリント。(2)防染を施すもの　ジャワのチャップ金属板を曲げて打ち抜き、型のようなものを作って蠟を置く方法。

〔紙型〕これは日本でもっとも広くおこなわれ、渋引きの和紙で模様を彫り透いたものが用いられる。(1)摺り型　丸刷毛で直接紙型の上から裂地へ色を摺り込むもの、染め革用の踏み込み型、摺匹田の型、明治以後に発達した型友禅の型など。(2)防染型　防染糊を置くための型紙で、小紋・中型、また沖縄の紅型や藍型もこれに入る。

以上種々の型によって染色がおこなわれる場合、その型の用い方によって種々の効果が現われる。(1)一枚型　たとえば風呂敷やテーブル・クロスなどを染めるのに裂地いっぱいの型紙を用いておこなうような場合。(2)繋ぎ型　一枚の型を順々に送って前後を合わせながら置いていく場合、小紋や中型・プリント型・型更紗など。(3)比較的小さい部分型を一つまたはいくつか用いて、型を置きながら模様を構成していくもの、上代の臈纈や、摺箔型、型絵染めなど。この場合、たとえば小紋型の一部を縁型といって花形などを切り抜いた紙でおさえて模様を作ることもある。(4)裂地を二つ折りまたは四つ折りにして、型を用いて左右または上下左右に対象の文様をつけ、またはジグザグに折り畳んで一型ずつ折り返しに模様をつけるもの、上代の臈纈や、近世の板締めがこれに類する。

さらに型染めには多量生産的な意味があり、その点庶民を対象とした染色技術などに注目すべきものが多い。またこのために型の製作ということが作品の成果に非常に大きな意味をもってくるので、たとえば三重県鈴鹿市の白子・寺家のように、古くから紙型を専門に生産する場所として型彫りだけのすぐれた伝統を持っているところもあるし、特に最近は型の製作と染色工程が一人の作家によってなされる型絵染め系の芸術的な作品が、衣料のみならず、室内装飾的なものにも多く現われている。写▶120〈山辺知行〉

片山東熊 かたやまおとくま　（一八五三―一九一七）明治

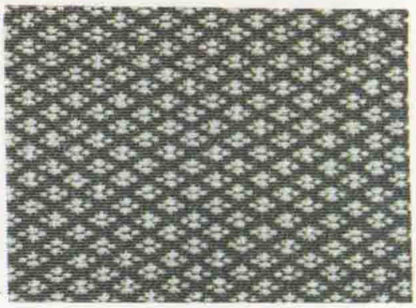
カタコンベ 〈上〉ローマ近郊サン・カリストのカタコンベの入口。この塀に囲まれて建物があり、さらに墓穴群が掘り下げられている 〈左〉殉教のときの姿で横たわる聖セシリア像

1

2

3

型染
1.中形裂(江戸時代)
2.型絵染め裂　芹沢銈介作
3.型友禅裂(明治時代)
4.江戸小紋裂(現代)



4

の建築家。山口県生まれ。工部大学校造家学科(東京大学工学部建築学科の前身)第一回卒業。明治一九年(一八八六)明治皇居の造営に関与して以来生涯宮廷関係の造営に当たり、宮内省内匠寮の技師・長官として活躍した明治建築界の元老の一人。作風はルネサンス様式を主とし、現存する奈良・京都の国立博物館(もと帝室博物館)、東京国立博物館内の表慶館、赤坂離宮(一九〇九竣工、現迎賓館)など多くの設計をした。ことに赤坂離宮は明治時代の西欧風建築学習の頂点を示すものである。大正六年一〇月二三日没。〈村松貞次郎〉

堅山南風　かたやまなんぷう　(一八八七—一九八〇)　日本画家。明治二〇年九月一二日、熊本市に生まれる。本名熊次。明治四三年(一九一〇)上京し、同郷の先輩高橋広湖に師事。第七回文展(一九一三)に九州特産の櫨の木をあざやかに描いた『霜月頃』を出品したのが横山大観に認められ、以後、大観に私淑した。翌年、再興日本美術院に参加し、大正一三年(一九二四)同人になった。第二次世界大戦後は日展役員を勤めるかたわら、『白雨』『応接間の人』『横山大観先生像』などの佳作を発表。昭和三三年(一九五八)には芸術院会員、三八年、文化功労者、次いで四三年には文化勲章を授与。また四一年には日光輪王寺薬師堂「鳴竜」を復元揮毫している。五五年一二月三〇日没。〈関　千代〉

花鳥画　かちょうが　東洋画の画題。花や鳥のたたずまい、遊ぶさまを描いたもの。

花鳥画は人物画の背景として漢時代には描かれているが、自然の風物を愛好する思想が生まれた六朝時代から絵画の一部門として注目されてくる。人物・動物(牛・馬など)・山水画の発達よりは遅れて、唐時代になってはじめて名のある専門画家として辺鸞が出る。彼は孔雀・花木・蝶・蟬などを能く描いたといわれる。五代時代になると南唐の徐熙一派の写実的没骨花卉画と、蜀の黄筌一派の鉤勒花卉画が興隆してくる。そのため、花鳥画は五代を統一した宋時代に始まるともいわれるほどに、この時代になると一般に流行した。ことに院画人は宮廷に奉仕しているので、宮廷の貴人が求めるのは鮮麗な花鳥絵画であることも発達の一因となっていると考えられる。また、徽宗皇帝はみずからも花鳥画をもっとも好んで描いている。北宋・南宋時代ともに花鳥画で名をなした画家は非常に多い。

元時代には銭選、王淵が大家として知られ、明時代には画院に林良、呂紀がいて花鳥画で名声を得た。清時代には惲格が正統派画人としてもっぱら花卉を描き、その他にも蔣廷錫、鄒一桂らは官僚として花鳥画の名人であった。また在野の花鳥画家には明の沈周、陳道復、徐渭、朱耷らがあり、清朝では華嵒や李鱓、趙之謙、近代では斉白石がもっとも名のある花鳥画家である。〈杉村勇造〉

鰹木　かつおぎ　伊勢神宮をはじめ、神社建築にひろく用いられる棟飾り。ふつう棟の上に太い丸太を木口を平の方向に向けて数本並べる。原始時代に豪族の住居にも用いられたことが埴輪や『古事記』から推定できる。本来の目的は草葺屋根の棟が強風に飛ばされないための押えであるが、次第に身分や神聖さを表わすためのシンボルとして巨大化・装飾化したと考えられる。〈大河直躬〉

勝川春章　かつかわしゅんしょう　(一七二六—九二)　江戸時代中期の浮世絵師。姓は藤原、諱を正輝、字を千尋、俗称を祐助といった。旭朗井・酉爾・李林・六々庵・従画生などとも号した。宮川春水の門に入り、はじめ勝宮川あるいは宮川を称していたが、のちに勝川と改めて一派を立てた。肉筆美人画を主とする宮川派の伝統に縛られず、肉筆のほか版画・板本の類をも手がけ、幅の広い活躍をした人である。彼は明和(一七六四—七二)の初頭から、一筆斎文調(生没年未詳、作画期は明和元年—寛政二年)とともに役者似顔絵を創始し、普及させたことで著名である。それ以前の役者芝居絵は、そのほとんどが鳥居派の絵師の手で描かれていたが、画風は類型的で、記入された家紋・役名などによって役者を識別できるといった程度のものであった。明和・安永・天明期になると江戸歌舞伎そのものが急速な展開を示し、姿態の様式的洗練を加えるようになった。それと並行して、浮世絵に写実を要求する趨勢も現われてきた。春章は、過去の鳥居派の様式化・典型化による類型を排し、個性的な役者の表情をとらえ、舞台の生きた演技の一瞬の美しさを写実的に描き出そうとした。

褐色と黒とを基調としたあざやかな色彩、カッキリときまった力強い描線は、まさに完成された江戸歌舞伎の質と合致している。彼の役者絵には、立役と敵役が圧倒的に多く、女形が少ない。それは、彼の男性的な作風によるのはもちろんながら、当時、初世中村仲蔵を中心として、写実的芸風の立役・敵役の名優が輩出して庶民大衆の人気を得ていたことも見逃がせない。岩戸屋版の「東扇」に描いた役者半身像の連作は、扇面形の画面に当代の人気役者を一人ずつ描いたもので、切り抜いて扇の地紙にすることができるという着想によっていた。作としても佳品として重んじられている。彼は肉筆美人画にもすぐれた作を残し、浮世絵肉筆画の最高の画品と画格を示すものと絶賛されている。絵本では『絵本舞踊扇』(明和七年、文調と合作)、『青楼美人合姿鏡』(安永五年、北尾重政と合作)、『役者夏の富士』(安永九年)などが有名。

春章の画風は多くの門人に受継がれ、勝川派は明和～寛政期の役者絵界を独占するほどの勢力を示した。門人中、最もすぐれた絵師は春好(一七四三—一八一二)、春英(一七六二—一八一九)の二人で、彼らは師の写実的画風をさらに押進め、役者似顔絵として は究極の形式といえる大首絵を創始した。師の没後勝川家を離れたが、のちの巨匠*葛飾北斎も春朗と名のる春章門下の一人であった。〈服部幸雄〉

📖楢崎宗重著『春章』(一九七四・集英社)

葛飾北斎　かつしかほくさい　(一七六〇—一八四九)　江戸時代中期から末期にかけて活躍した浮世絵師。江戸

勝川派略系図

勝川春章「松本幸四郎の松王」 安永8年(1779) 4月，江戸中村座上演の「菅原」の芝居に取材した二枚続の細判錦絵の一枚

本所割下水に生まれ幼名時太郎、父は川村某。一時幕府の御用鏡師中島伊勢の養子となり、まもなく養家を去ったが、中島姓は名のり続けた。六歳ごろから絵画に興味を持ち、一〇歳余のころ鉄蔵と改名、一六歳ごろ板刻術を学んだりしたが、安永七年（一七七八）一九歳で*勝川春章（しゅんしょう）に入門して浮世絵を学んだ。初めは春朗と号して翌八年役者絵を、ついで九年には黄表紙挿絵（さしえ）を発表し、しだいに作品数を増していった。寛政四年（一七九二）師の春章が没し、その後何か事情あって勝川派から離れた。そしてこの前後彼は浮世絵以外に狩野・土佐・琳派・洋風画などの諸流派の研鑽にはげんだらしい。同七年に彼は二世俵屋宗理を襲名し、美人画に一特色を見せている。その後、可候・北斎などと画号を変えるとともにこれに応じて画風の新生面開拓に努力精進した。そして狂歌人グループと接触をもち、狂歌絵本に芸術的香気の漂う挿絵を執筆した。『左武多羅嘉寸見』『東都名所一覧』『絵本狂歌山満多山』『隅田川両岸一覧』『潮来絶句』などは、寛政末年から文化初年へかけて制作された著名作品である。その名所地紹介と建築機構美の細描は後世発展する風景画に糸を引いている。そしてその一方、陰影明暗の洋風表現を意図した異色ある風景版画も同時に発表した。『くだんうしがふち』『おしおくりはとうつうせんのづ』などエキゾチックな描写は、西欧風合理主義を信奉する北斎の特色をよく表わしている。こうして和漢洋三体をマスターした北斎は、これらを集約して北斎風ともいうべき一体を創出し、文化期の小説界に流行した読本（よみほん）挿絵の執筆にその伝奇性を強調してめざましい活躍を示した。そして文化の後半期には彼の興味は絵手本へ次第に移り、『略画早指南』では方円すなわち角と丸とですべての物体を表現しうるという絵画観を発表し合理主義をおし進めている。文化九年（一八一二）彼は関西へ旅行し、名古屋で『北斎漫画』初編を編んで同一一年に出版した。江戸帰着後も彼の画興はこの作品の続刊に傾注され、十数編継続した。宇宙の森羅万象の動態を描きとめた感のある北斎の野心と自信の流露する画業であった。このころ画狂人・戴斗などの号を用い、ついで文政三年（一八二〇）には為一（いいつ）と号した。以後北斎風の顕著な絵手本類の多数制作がしばらく続くが、やがて天保二年（一八三一）ごろから錦絵の大作シリーズ『富嶽三十六景』に着手し、これに精魂を傾けている。このシリーズに彼はこれまで修得した諸要素を傾注し、それを東洋画的な線描で整理表現して、風景画の新分野を開拓した。富士の自然と、この山を背景にした庶民の生活のいとなみとの巧みな接合がこの画業のモメントになっている。景中『凱風快晴』（通称「赤富士」）は外光表現とバルール（色価）処理の巧みさで量感を如実に表現して名高く、西欧絵画に衝動と示唆を与えている。当期にはなお他に『諸国滝廻り』『諸国名橋奇覧』『琉球八景』などのシリーズが知られているが、とりわけ『千絵（ちえ）の海』は小品ながら深い芸術性をもっている。この種の風景画制作の一方、当期に北斎は花鳥画をも制作し、この分野にも一流の特色を打出した。やがて天保五年、彼は卍（まんじ）号を名のった。このあたりから老齢の様相がうかがえるが、気迫は衰えを見せず大作数種を送っている。錦絵では古典的題材の『百人一首姥（うば）が絵説（えとき）』が著名。その他『詩歌写真鏡』も知られる。しかし晩年の北斎を代表するものは絵本の『富嶽百景』と『画本彩色通』で、前者は、薄墨濃淡の簡素な色調に深い芸術性を秘め、後者は北斎画論のうかがわれる資料として注目される。

晩年近くには肉筆画にも精力的な活躍をみせ、ここにも独自の芸術を作った。このように不屈の努力を続けた北斎も、病を得て嘉永二年四月一八日、浅草聖天町遍照院内で没したが、この際「なお自分に齢を貸してくれれば真正の画工になるだろう」と述べたと伝えられている。〈鈴木重三〉

□楢崎宗重著『北斎論』（一九四四・アトリエ社）
▽鈴木重三著『人間北斎』（一九六三・緑園書房）
▽安田剛蔵著『画狂北斎』（一九七一・有光書房）

葛飾北斎 「百人一首姥が絵説　春道列樹」大判錦絵「山河に風のかけたるしがらみは流れもあへぬ紅葉なりけり」という小倉百人一首の和歌を彼一流の風俗描写で表現している

合掌造 がっしょうづくり

⇨民家（みんか）

甲冑 かっちゅう

●日本の甲冑の変遷 ●日本の甲冑の種類と形態 挂甲と短甲／眉庇付冑（まびさしつきかぶと）と衝角形冑（しょうかくかぶと）／鎧（よろい）／星兜（ほしかぶと）／胴丸／胴丸鎧／腹巻／当世具足 ●西洋の甲冑

弓箭（きゅうせん）・刀槍（とうそう）などの利器をもってする戦場の攻撃に対して、身体を防護するための武装。胴体に着装するものを「よろい」といい、甲あるいは鎧の字を用い、また介（かい）、函（かん）、鉀（こう）などの字を当てており、頭部に被（かぶ）るものを「かぶと」といい、主として冑あるいは兜の字を用いるが、まれに盔（かい）、鍪（ぼう）などの字も用いている。甲冑はすなわち甲（よろい）と冑（かぶと）をあわせた熟語で、形態と名称を異にする各種甲冑の総称である。なお和名「よろい」（寄（よ）り斉（そろ）いの略語）のほかに「著長（きせなが）」（貴人の甲冑に対する敬称）、「物具（もののぐ）」（「戎具（つわもののぐ）」）、「具足（ぐそく）」などの語があるが「よろい」と同義語である。

●日本の甲冑の変遷　縄文土器や弥生式土器を使用した日本の原始時代の利器に石鏃や石槍に次いで銅鏃・銅剣・銅鉾（ほこ）などがあるが、これらの利器に対する防護の装具はまったく知られていない。甲冑の始原は、文化発展の順序から推して樹皮や皮革をもって構成されたものと考えられるが、腐朽して残存しない。上古時代に当代の文化の象徴ともいうべき高塚古墳から、副葬品として埋納された金属製の甲冑が出土している。甲冑史上最古の遺例である。日本の甲冑はこの時代から近世に至る長い期間において、攻撃武器の発達や戦法の変化、あるいは時代の好尚を反映して、材質・技法・形態・意匠の各面に絶えず変化を与え、種々様々な様相を現出した。このような甲冑の流れを形態上のいちじるしい変化によって区分すると概略次の三期に大別される。

第一期は上古時代から飛鳥・奈良時代を経て、平安前期までの期間で、挂甲（けいこう）（小札甲（こざねよろい））と眉庇付冑（まびさしつきかぶと）、および短甲（たんこう）（板金甲（いたがねよろい））と衝角形冑（しょうかくかぶと）の二種類に大別される甲冑がおこなわれた。挂甲・短甲の名称は『東大寺献物帳』『延喜式』に記載されている。挂甲と眉庇付冑の類は朝鮮を通じて伝播してきた、騎馬民族の間に始原をもつ、中央アジア系の甲冑である。奈良時代末期から平安初期にかけておこなわれた綿襖冑（めんおうちゅう）・綿甲冑（『続日本紀』天平宝字六年）は唐制模倣の甲冑である。要するにこの期間の甲冑は大陸の影響の下に形成されたもので、形態・意匠ともに異国的色彩の強いものであったが、直接、大陸に関連性を求めがたい短甲と衝角形冑には、雄渾勁捷（ゆうこんけいしょう）な日本的特色が認められる。

第二期は平安中期ごろから室町中期ごろまでの長い期間で、延暦一一年（七九二）の兵制改革によって、諸国の徴兵制度を停止し、軍団が廃されるに至って、国々の治安は地方豪族の武力に依拠することとなって新たに武士階級が勃興した。これを契機として、戦闘方法にも変化をきたし、騎馬で弓を射る戦法が盛んとなり、それに応じて甲冑にも新興武士階級の経験と創意が加えられて、ここに新しい形態と意匠の甲冑が形成されるに至っ

た。すなわち、鎧と星兜、胴丸鎧、胴丸、腹巻の四種類がそれである。これらの甲冑の形制が整ったのは、およそ天慶の乱（九三九）のころと推定される。このような新興の甲冑は、大陸の影響ないし模倣になる甲冑の形態や意匠の伝統に、遣唐使の廃止を契機として促進された国民的自覚による日本化が加えられ、民族的性情に適するものは消化され、異質なものは整理されて、純日本的要素の濃いものとなった。この期間の甲冑は、わが国民の伝統と経験にもとづいて生まれたものだけに、その形態にはさほどの変化を生ぜず、後世まで長期間持続されたのである。しかし部分の形状や意匠には時代の流れに伴って時風を反映し、様相上変化を示している。また南北朝ごろから武将が着用した重厚な鎧に代って、従来徒歩の士が着用した胴丸腹巻の類が実戦に用いられるに至り、大袖を具足し、星兜のほかに筋兜が多く用いられるようになった。

第三期は室町後期から江戸時代末までの期間である。応仁・文明の乱後、群雄割拠して騒乱が絶えず、戦闘は槍・火縄銃の使用による徒歩集団戦となり、甲冑にも製作上と使用上に簡便化が要求され、さらには西欧甲冑の伝来にも影響されて、画期的な変革がうながされ、伝統的な在来の甲冑とはまったく面目を異にするいわゆる当世具足の出現をみた。この当世具足はあくまでも実践的経験から生まれたものではあるが、その意匠の面においては戦国武士の因襲にとらわれない発剌とした気風をよく反映していて、各種各様の甲冑が出現した。とくにいちじるしいのは冑であって、乱軍の中にあって自己の武勇を顕揚せんとするところから各人各様の形象冑が現われた。この当世具足は室町末期から桃山時代を盛期とするが、戦乱ようやくおさまって士風民心ともに安堵した江戸時代においても、徳川将軍家をはじめ諸侯は戦国時代の先祖の具足にならって代々新造し、家名継承のしるしとした。なお宝永六年（一七〇九）新井白石が『本朝軍器考』を著わすなど甲冑においても復古の風が起って、好古家の上級武家の間に、源平・鎌倉の昔をしのんで式正鎧や星兜、胴丸などを模作することがおこなわれた。

●**日本の甲冑の種類と形態**　次に、以上にあげたおもな種類の甲冑の形態上の特色についてみる。

〔挂甲と短甲〕上古時代（四―六世紀）の古墳から鉄製の甲冑とわずかながら金銅製のものが出土している。その分布は、近畿・九州北部および関東地方を中心として、広く各地にわたっている。これらの甲冑をその構造によって分類すると、小札甲と板札甲に大別される。武装埴輪や甲冑形象埴輪にもこの二種類がある。小札甲を挂甲、板札甲を短甲と呼ぶのは、『東大寺献物帳』や『延喜式』に記載されている挂甲および短甲の名称に該当するからである。

挂甲は短冊形に截断した薄板金の小札（方頭形・圭頭形・円頭形などがある）の右端半分を上重ねにして糸や革で横板状に緘み、さらにそれを上から下に一段ずつ順次威し（緒通しの意）て、連結構成したものである。挂甲の形制は、前立挙は二段ないし三段、後立挙は三段ないし四段、衝胴は（腋下から腰すなわち胴尻までの胴回り）四段ないし五段、草摺は四段ないし五段で、正面中央が右衽の引き合せとなって、正面左右から両脇および背面が一続きとなり、胴尻に弓形に反転した小札を回し、腰以下の草摺が胴と同様一続きで裾開きになっているのがふつうである。挂甲着装埴輪によると、布もしくは革をもって仕立てた綿噛（肩上）を、背面の押付板から正面の胸板上端に連結し、貫頭衣式に仕立ててある。なお、埴輪には綿噛の両肩に肩鎧（袖）を仕付けてあるのがある。

短甲はその名称が示すように、鉄板金を矧合わせ、鋲留もしくは革綴にして形造られたもので、その形状はもっぱら胸腹部と背面を覆い、前後の立挙から両脇にかけての線が鞍骨の前輪と後輪の形に似ていちじるしく広濶な見事な曲線を描き、腹部が引きしまって胴尻が反転し、雄渾勁捷な形姿を現わしている。短甲の類には帯状板金を横にふつう七段上下交互に矧合わせた横板矧式のものと、三角板金を互いちがいに鋸歯状に矧合わせた横板三段を地板とし、その間に二条の帯状胴巻板金を張り、正背面の立挙から両脇にかけて幅広の縁をつけ、胴尻にも帯状板金を回した三角板矧式のものがある。なお、まれに細長の板金を縦矧にして革で綴合わせた縦矧式のものもある。短甲の胴の開閉はすべて正面で、左脇に蝶番を設け、正面左半分が開閉し、右半分と背面が一続きになっているものや、左右両脇に蝶番があって正面が左右に開閉するものなどがある。短甲の綿噛は正背面の立挙の縁に仕付け、肩上で結留めにしたものがある。短甲の草摺は挂甲のように直接胴尻に威し連ねたものでなく、別に湾曲した帯状板金を数段上重ねに威し下げた前後二間のもの、あるいは円頭形の小札を数段威し下げたものなどがあって、これを短甲の腰に緊縛し、あるいは胴尻の回りに鋲留めした鉸具で懸下げたものである。

〔眉庇付冑と衝角形冑〕古墳出土の冑にこの二種類がある。前者は高句麗時代の古墳双楹塚の壁画や燉煌千仏洞発見の壁画に描かれた小札甲着装の武人像の冑と軌を一にするものであって、元来挂甲に従属して伝えられた形式であることが知られる。ところが古墳からの出土状態あるいは挂甲着装埴輪に徴すると、挂甲に衝角形冑を従属している状態が多い。この従属状態が発展して平安時代の鎧と星兜が形成されるに至るのである。

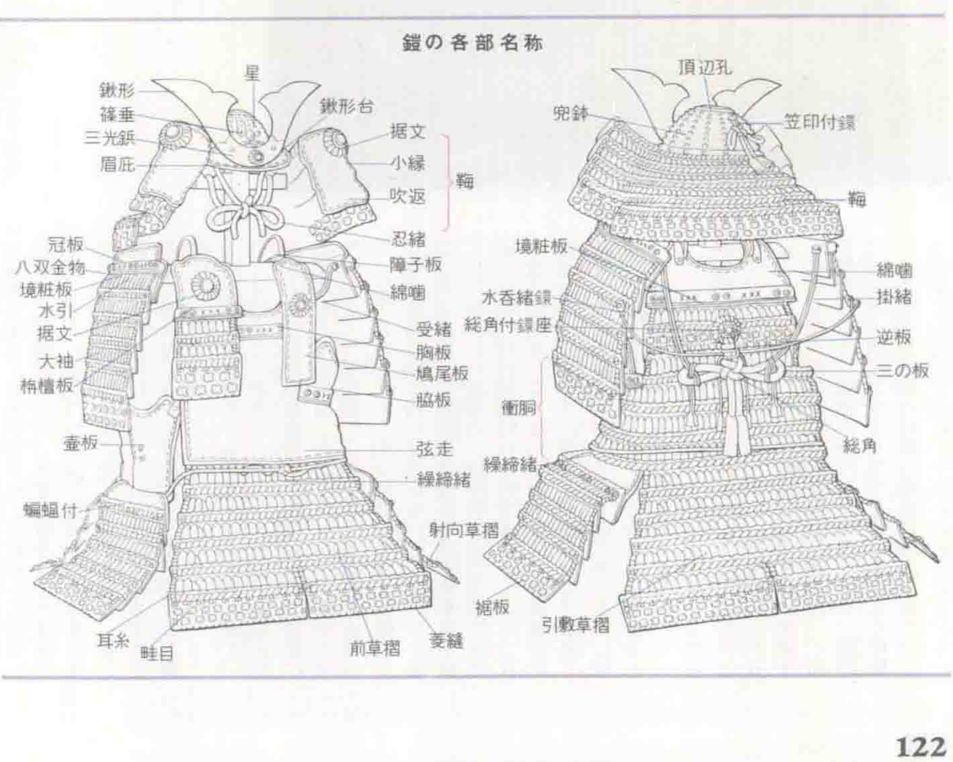
眉庇付冑というのは、眉庇が半月形で高い半球形の鉢の真向に対して、直角に大きく前方につき出しているところからつけられた名称である。その構造は鉄（まれに鍍金のものがある）の横板金あるいは三角板金を鋸歯状に矧合わせた横板や、短冊形の小札を矧合わせた横板を上下二段に配し、中央に胴巻横板金を施したものと、細長の梯形板金を縦矧にして胴巻を回したものがある。さらに縦矧板の幅を広くして胴巻板を略したものなどがあり、その頂辺（天辺）には円形板金を張って中央に立鼓形の立物を立て、鉢の下端に腰巻板を回し、前額部にいちじるしく前方に挺出した眉庇を打つ。この冑の類には金銅製のものもあり、眉庇に絡竜文や幾何学文を透彫し、腰巻や胴巻の板に波状文に魚文の点線彫を施したものがある。眉庇付冑の𩊱は、まるくたわめた帯状板金を六段威し下げたものや、円頭の小札を七段威し下げたものがある。

衝角形冑の特色は、鉄板金を矧合わせ鋲留めして構成した鉢の前後の径が左右の径より長く、桃の実を半截したように冑の真向が鎬状を呈して、あたかも艦の舳に似ており、頂辺から真向にかけて杓子状の板金を伏せ、その下辺前方に三角状の板金を張り、奥端をすこし折返して眉庇としてある点にいちじるしいものがある。その構造は眉庇付冑と同様でほとんど大差ない。同種の冑の中に、幅広の縦長の板金を七枚ないし九枚矧合わせ、胴巻板を略して鋲留めし、真向の板と頂辺の円形板を別にして伏せたものがある。後世の星兜の手法と軌を一にするもので、注目に値する。𩊱は二段ないし五段下りの板𩊱と小札𩊱がある。埴輪のなかに𩊱の両端を割って顎の辺をたわめて両頬を覆ったものがある。

これらの甲冑とともに着装する小具足に頸鎧・肩鎧・覆臂・手纏（籠手）・膝鎧・臑当などが古墳から出土しており、武装埴輪にその着装状態を現わしたものがある。

〔鎧〕大鎧・式正鎧ともいう。これはもっぱら武将が着用し、星兜・籠手・臑当などを具足する。その形成は、鉄板金や革を長方形に截断した

鎧の各部名称



甲　冑〈日本〉

6. 伊予札黒絲威胴丸具足　胴高60.5cm　桃山時代　重文　静岡　久能山東照宮

4. 黒韋威矢筈札胴丸　胴高64cm　南北朝時代　国宝　奈良　春日大社

1. 挂甲着装埴輪
2. 短甲着装埴輪
東京国立博物館

7. 南蛮胴具足　胴高65cm　室町時代　東京国立博物館

5. 色々威腹巻　兜・大袖付　胴高58.5cm　室町時代　重文　島根　佐太神社

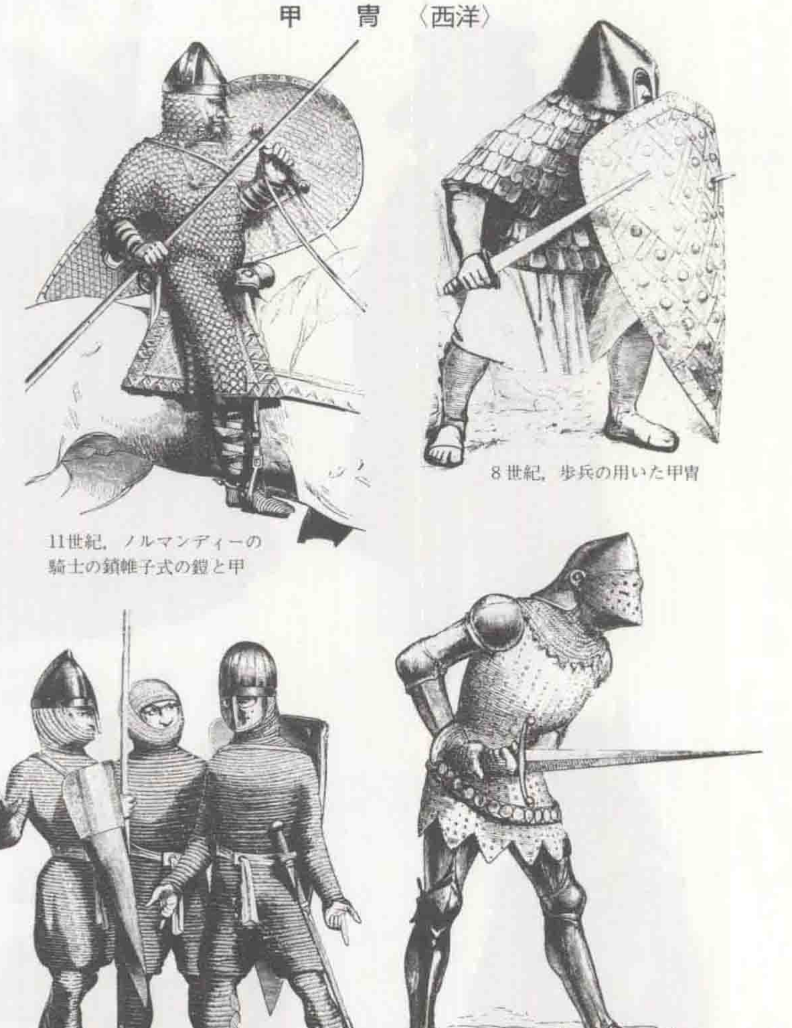
3. 赤絲威鎧　胴高85cm　平安時代　国宝　東京　御嶽神社

漆塗の小札を、要所は鉄札と革札を一枚交ぜとし、右半分を上重ねに横に綴じた小札板を韋あるいは組糸をもって上から順次威し下げ、前立挙二段、後押付板(一の板)・逆板・三の板の三段とし、逆板の中央には総角付鐶を打つ。衡胴(長側)は四段に仕立て、正面・左脇・背面と連なる。右脇の闕に別に壺板に蝙蝠付をつけて草摺を垂れた脇楯を当て、前立挙と胴の正面から左脇にかけて弦走韋を張り、草摺は前後左の三間と脇楯の一間とも四間に分け、小札板五段を威下げて各裾板に畦目(啄木組)と菱縫(紅韋・紅糸)を施す。源平ごろのものに前後の草摺を四段に仕立てたものがある。前後の草摺の裾板は通行二間に分けて馬背になじませてある。なお両綿嚙には頸部を防護する障子板を立て、さらに綿嚙の左右手先には引合せの高紐のすき間を防ぐ鳩尾板と栴檀板を垂れ、両肩には冠板に六段(藤原末期・鎌倉初期)あるいは七段(鎌倉末期以降)の小札板を威下げた大袖を執加緒で綿嚙のわなに結び留める。

〔星兜〕鎧には通常星兜が具足する。星兜は、鉄地板矧合せ留めの鋲頭が椎実形に高く厳しくなっているところからこの名がある。鉢の地板は一〇枚から三二枚の梯形鉄板金を片側の縁を折立てて筋とし、鋲留にして矧合わせ、下端に腰巻板を回す。鉢の頂辺に円い孔を設け、孔の縁回りに葵葉座と裏菊・玉縁を施して八幡座とし(『平治物語絵巻』には孔が大きく烏帽子の先を引出している)、鉢の左右に二ないし四個の響孔をあけ、古くは忍緒を引通し結び留める。鉢の正面腰巻に上縁花先形の眉庇を三光鋲で留め、鍬形台を打ったものもある。なかに鉢の前後ないし四方に鍍金銀を施した板金を伏せ、篠垂の座をつけて星を打つ。これを片白・二方白・四方白といい、星兜のいちじるしい荘厳である。また後中の上辺には笠印付鐶(高勝鐶)を打ち、総角をつける。𩊱は小札板三段ないし五段を、杉立形や饅頭形、あるいは笠形に威下げ、正面両端を後にたわめて折返して吹返しとする。

鎧兜のいちじるしい装飾として、威色目には糸威に卯花(白)・紺・黒・萌葱・黄・紅・赤糸威などがあり、変り色目威には裾濃・村濃・褄取・腰取・沢瀉・色々威などがある。また韋威には洗韋・藍韋・黒韋・紫韋・熏韋・小桜韋威がある。そのほか、金具廻(胸板・壺板・障子板・眉庇・袖の冠板など)、革所(弦走・蝙蝠付・吹返など)を張り包んだ絵韋に、霰地花唐草襷入獅子円文染韋や同団花文染韋など古式なものに次いで、不動尊二童子像、倶利迦羅文、牡丹に獅子文があ

甲　冑〈西洋〉



11世紀，ノルマンディーの騎士の鎖帷子式の鎧と甲

8世紀，歩兵の用いた甲冑

13世紀，ライン地方とフランスで用いられた甲冑

14世紀中期，機能的になった甲冑

15世紀初期，胸甲の下に鎖帷子式のものを着る鉄鎧

15世紀，鋼鉄の板も薄く軽くなった鎧

14世紀，頭部と肩を保護している鎧

Viollet-le-Duc : *Dictionnaire du Mobilier Français* (1872) による

り、さらにこれが固化した藻獅子韋、正平の年紀を型余りに入れた正平韋などがある。また袖や草摺あるいは鞆の裾板を飾る裾金物や据文金物、境粧板や鉢付板に打つ八双鋲があり、その意匠には古くは単弁の菊花文、酢漿文、小桜文、車輪文、開扇文、桐文、牡丹文などの鍍金金物がある。鎌倉末期以降八双金物、据文金物などに大座や入八双座を付し、牡丹や枝菊などの透彫を施すようになった。

〔胴丸〕衡胴が右脇前半から正面・左脇・背面・右後半分と連なり、右脇で引合せ、草摺は八間に分かれて徒歩の足搔に適し、胸板・両脇板・押付板など金具廻がつき、両肩に杏葉がつく。胴丸は絵巻物などによると鎌倉時代以前には兜・大袖を具足しないのがふつうである。南北朝以降は、春日大社の黒韋威矢筈札胴丸（国宝）にみるように筋兜と大袖を具足している。筋兜は星兜の鋲をかしめて星を現わさないものである。

〔胴丸鎧〕現存品は大山祇神社の一例に過ぎないが、『平治物語絵巻』や『蒙古襲来絵詞』『後三年合戦絵巻』にこれを着用した姿が描かれている。その形制は鎧の特色をすべて具備しているのに脇楯がなく、衡胴が一続きで右脇で引合わせ、草摺が七間に分かれており、まさに鎧と胴丸の折衷形式である。

〔腹巻〕その名のごとく胴が正面か左右から背面両側に続き、背中で引合わせる。草摺は七間をふつうとするが、南北朝ころのものに五間のものがある。元来、兜・大袖・杏葉などを具備しない簡便なもので、鎧の下あるいは衣の下などに着込めた軽武装である。室町時代に入ってから共仕立の筋兜・大袖を具足して、武将も軍陣で用いるようになった。

以上の甲冑に従属して用いられた小具足に面具（半頰・総面・頰当）・喉輪・脇引・籠手・膝鎧・佩楯・臑当がある。

〔当世具足〕それを構成する小札や縅威の手法、胴の構造や部分の装置などの種類名称はいろいろあって、複雑多岐にわたっている。しかしその構造は胴丸の形式を踏襲したものといってよい。小札は伝統的な盛上本小札・伊予札・矢筈札のほか、板札、板札に小札頭を切付けた切付札（本小札頭・碁石頭・波頭・連波など）があり、威しの手法は従来の毛引・素懸のほか菱綴・畦目綴・鋲留・革包などがあり、とくに衡胴は上下固定して堅胴に仕立ててあるのをふつうとし、胴の形制は前立挙三段、後四段、衡胴五段に仕立て、総体に丈が高くなり、胴の開閉の便をはかり、胴を前後の二枚に分け、左脇を蝶番付にした二枚胴ないし左右二か所ずつ四か所に蝶番を設けた五枚胴のものなどがある。なお当世具足の名称に縫延胴（各段の小札板を裏包を施して固定したもの）、最上胴（板札を素懸威にしたもの）、桶側胴（横板矧の胴）、雪の下胴（前後とも三枚ずつの板金を縦矧にし、それと左右脇の二枚ずつの縦板金を四か所で蝶番付にしたもので、板金の綿噛を押付板に蝶番付にしている。甲冑師明珍が鎌倉雪ノ下で作出したものといい、のち伊達正宗に召抱えられ、代々仙台で製作したので仙台胴ともいう）、南蛮胴・鳩胸胴（西欧甲冑を模作したもの）、打延胴や、仁王胴・仏胴（鉄を打出したもの、後者のように裸形の胸腹部を打出したもの）もある。なお当世具足のいちじるしい特色は背中に旗指物の受筒を留める徒受・合当を設け、胸に采配付鐶を打ち、金襴羅紗包みの亀甲縫を施した肩当・襟廻り・小鰭などを装置したことである。当世具足の袖は、裾広がりの広袖、裾すぼまりの壺袖、あるいは小形の袖で、冠板は弦月形で、縁を折立て固定した垂れとともに、湾曲した平瓦形のものなどがある。

当世具足の冑の種類はきわめて多く、その中で従来の星兜と筋兜には星と筋の行数が多くなり、六二間ないし八四間に及び、小星一行三五点を数えるものがある。そのほか鉄板五枚を矧合わせた頭形兜、雑賀鉢の置手拭の類があり、数枚の板金を矧合わせた突盔（尖り冑）の類には、椎実・桃実・筆頭・錐形、あるいは鉄板の打出しや、革を張り起して形成する張懸の技法になる各種の形象冑がある。そのおもなものに烏帽子・長帽子・唐冠・各種の頭巾・南蛮笠・総髪・野郎頭・仁王頭・三宝荒神・烏天狗・鬼頭・獅子頭・牛頭・猿面・蜻蛉形・蝶形・蜂形・鯰尾・鯖尾・鯱・法螺貝・帆立貝・栄螺・一の谷・浪頭・渦巻・立気頭・握拳などがある。なお冑の眉庇中央の祓立に各種の形象

前立物を立て、鉢の両側の角元に鹿角・牛角・天衝・火焔などの脇立物を立てた。

冑の錣は板錣・切付札錣で、主として素懸威にし、吹返しは一段目に板物の耳形をつけるにすぎない。中でも錣の裾板を肩になじむように曲線をつけ、両端の隅を円くした日根野形が流行した。

当世具足には、甲冑と共造りの頬当・籠手（筒・篠籠手・小田籠手・越中籠手など）・佩楯・臑当（筒と篠臑当がある）などの小具足一揃を具足するのが通常である。〈尾崎元春〉

●**西洋の甲冑**　甲と楯と槍とで武装した兵士の一隊はシュメールの「禿鷹の碑」（ルーブル美術館）の浮彫にすでに見られるが、同種の武装が多様に、そして明瞭に出てくるのはギリシアの絵画彫刻においてである。ギリシアの甲（金属または革）には頸当、頬当、高く突出した鼻当を具備するものと、鍔付きまたは鍔無しの単純な丸帽型のものとがあり、頂にはしばしば羽毛または馬の毛の仰々しい弧状装飾をつけた。胴体の前面と背面とを蔽うトラークス thrax（胸甲）は青銅または革でつくられ、両肩には別に肩当が取り付けられた。歩兵は青銅の脛当をつけた。全身を隠すほどの大楯をもって戦ったスパルタ人は、胸甲も脛当もつけなかったらしい。楯には青銅のほか木・革・枝編みのものがあった。口から踝までの長さの楕円の楯はベルトで左の肩につり、左手で内側の革輪を握った。顎から膝までを隠す丸楯は内側のベルトに左腕を通し、その手で革輪を握った。

ローマ時代には鼻当のある甲は闘技士だけが用いた。楯には円筒を縦に二分したような形で全身を隠すほどに高いスクトゥム scutum や軽歩兵用の革の丸楯のパルマ parma があり、パルマに似たケトラ cetra はスパルタ人から伝わったといわれている。

中世初期には袷仕立の布または革で頭部と肩とを蔽う軍衣がつくられ、次いでその表面に鉄の小札を鋲どめにし、または鉄の鐶を縫いつけ、それが発展して鎖帷子式の構成になった。図にみる八世紀の歩兵は金属の小札を鱗のように重ねたもので上半身を保護している。円錐形の甲は頭部をすっぽり隠して顔面だけをのぞかせ、目の間に鼻当が垂れている。楯にも金属が打ちつけてある。九世紀の末ごろ、これよりも柔軟な鎧が現われた。裏をつけて毛を詰めた布衣または革衣で、表面にリボン状の革を格子縞につけ、格子の交差点と格間とには頭の大きい鋲を取り付けたものであった。有名な「バイユーのタペストリー」（一一世紀末）に見るノルマンディーの騎士は、鉄の鐶の密集で蔽われた鎖帷子式の鎧を着ている。甲には鼻当がついている。一三世紀末には、ライン地方で鉄の織物とも見える細密な鎖帷子で頭から足の先まで蔽う鎧をつくり、次いでフランスでも用いられるようになった。甲には円錐形もありドーム形もあった。後者には鼻当があり、前者は目のところだけをあけた面当で顔を隠している。これはゲルマン地方特有の甲であるが、後にフランスでも採用した。

一三五〇―六〇年に鉄の板が肩と胸とにぴったりつくように細工した鎧が現われ、その全面に鋼鉄の小突起がつけられた。腕を入れる鋼鉄の円筒は上膊と下膊とを別々につくり、蝶番でつないだ。足も関節の機能に応ずるように工夫されている。円錐形の甲の面当は開閉することができる。一四世紀の絵に見る騎士は、毛入れの袷仕立の革または布の衣の上に、方形の鋼鉄板を石垣のように繋いだ胸甲をつけている。方形面の中央には鋲が打ってある。胸甲の下辺には鋼鉄のバンドを六段につないだ草摺がさがっている。草摺の裏の鈎に剣をつるしている。頭部と肩とを保護しているものは鎖帷子式の構成である。甲の面当は上にもちあげている。

一四〇〇年ごろにはこの種の鉄鎧は騎士の必需品となった。この時代の絵に見る騎士の一人は胸甲の下に鎖帷子式のものを着し、過渡期の軍装であることを示している。胸甲には頸と顎とを保護する襟当が革紐で取り付けられて胸甲の一部となっている。鋼鉄の籠手には関節がついている。小型の楯（革または鉄）は左肩のあたりにつるしている。腕も脚も鋼鉄による装甲がここでも関節の曲折に応ずるようによく工夫されている。膝頭がふくれあがっているのはそのためである。甲の鼻当は水平のバンドになっていて、これは自由に開閉することができる。これまでの甲冑には格別個人差はなかったが、一五世紀には着用する人の身体に合わせて鉄の鎧をつくるようになり、一四三〇年からは鎧は、ことにその腿と脛とにおいて、個人的特徴を見せるようになった。全体の重さも巧みに配分され、また鋼鉄の板もきわめて薄く、しかも抵抗力強く打ったので、前よりも軽くなった。一例では全体で二五㌔を超えない重さであった。この種の甲冑の最良遺品の一つは南フランスのピエルフォンのもので、一四四〇年の作である。胸部の屈折が比較的自由にできるように工夫されている。肩当は襞を畳んで肩の前方への動きを容易にしている。靴の先の尖った部分は徒歩戦のときは取りはずすことができる。

世に知られた甲冑製造地は、イタリアではミラノ、フランスではポアティエ、ブールジュ、ボーベ、パリなどで、ドイツのニレンベルクでは一四世紀以来よい甲冑をつくった。一五世紀にはフランスの騎士の多くは甲冑をミラノやニレンベルクに注文した。しかし武器や戦術の変化に伴って、甲冑は一七世紀前半を最後としてほとんど着用されなくなった。〈森口多里〉

[参]尾崎元春他著『原色日本の美術21　甲冑と刀剣』（一九七〇・小学館）▽尾崎元春編『甲冑』（一九六八・至文堂）▽笹間良彦著『日本甲冑図鑑』（一九六四・雄山閣）

カッラ　Carlo Dalmazzo Carrà（一八八一―一九六六）

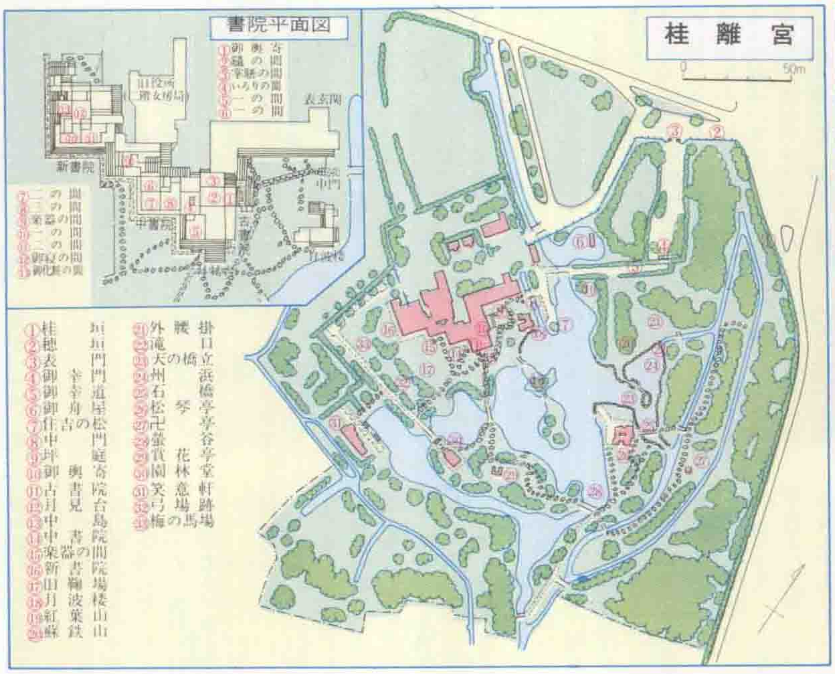
イタリアの画家。アレクサンドリア地方のクァルニェントに生まれ（二月一一日）、ミラノに出て装飾美術を習得、ついでブレラ美術アカデミーの夜間学校で学ぶ。このころの作品には*ベックリンの影響がうかがわれる。*ルッソロ、*ボッチョーニらと友人になり、彼らを通じてマリネッティと知合う。一九一〇年、「未来派画家宣言」の起草に加わり、一三年には「音響・騒音・臭気絵画」宣言を独自に発表、交感の表現としての「全体絵画」を主張した。その間のパリ旅行でアポリネールや*ピカソたちと交わり、*キュビスムの影響をうけ、パピエ・コレに言葉（単語全体）を導入し、新たな造形的魔力をあたえた。未来派（*未来主義）の雑誌『ラチェルバ』や『ラ・ボーチェ』を舞台に評論家としても活躍した（一九一三―一五）。ジョットの再認識を契機に未来派と訣別、一九一六年キリコ兄弟とともに*形而上絵画を起し、その理論面でも活動した。著書『形而上絵画』（一九一九）がある。一九二六年以降はノベチェント派の重鎮として、アカデミズムにとどまった。四月一三日ミラノで没。〈大島辰雄〉

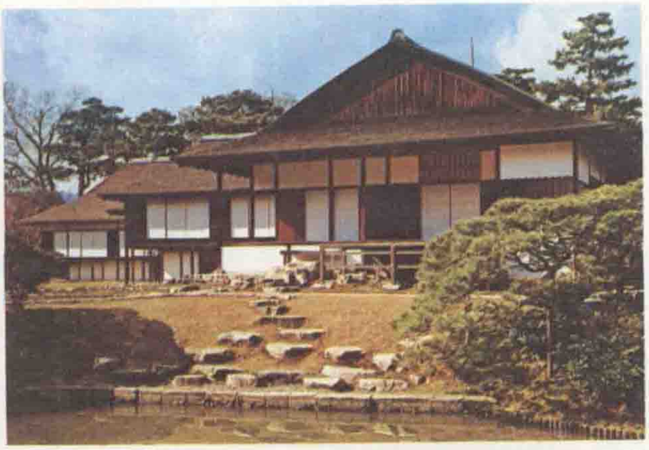
桂離宮　かつらりきゅう　京都市西京区桂にあり、日本の建築と庭園の独自の美しさを示した傑作として有名な建造物。江戸時代には桂宮家の別荘で、明治一四年（一八八一）に宮家が絶家になったのち、宮内省（現宮内庁）の所管となった。

〔沿革〕その創立は、桂宮初代の八条宮智仁親王（一五七九―一六二九）によるもので、古く王朝時代から月の名所として有名であった土地を選び、元和六年から寛永元年（一六二〇―二四）ごろに工事がおこなわれた。また、二代智忠親王（一六一九―六二）によって正保二年（一六四五）ごろにふたたび工事があった。この離宮の造営を*小堀遠州の指導によるとする説が古くからあるが、その確証はなく、むしろ茶道や文芸などの教養に長じていた二人の八条宮の指導によることが大きいと考えられる。

〔構成〕離宮の敷地は桂川に臨み、東西約二三〇㍍、南北約二一八㍍の境域をもつ約二万坪の大きさで、中央に入り組んだ池があり、そのまわりに築山をつくり、周囲全体を笹垣、桂垣などと呼ぶ竹垣でかこんでいる。中心となる建物は書院で、古書院、中書院、楽器の間、新書院の四棟が雁行形に連続し、池に面して立つ。古書院と中書院は離宮のなかでもとくに古い建物で、中書院は床、棚を備えた親王のための御座所であり、古書院には池に向いた広縁と、月見台と呼ぶ竹を並べたテラスがある。新書院は行幸を迎える御殿で、桂棚と呼ばれる有名な組棚を備えた上段の間、御寝の間、御化粧の間があり、ほかの建物より華麗につくられている。以上の四棟とも床はかなり高く、屋根は柿葺で、外観がたいへん美しい。庭園のなかには御茶屋といわれる遊興のための各種の小建築が巧みな配置で建てられている。なかでも松琴亭は三方を池にかこまれた眺望のよい位置にあり、深い土庇にかこまれた続き座敷と、三帖台目の茶室、水屋などからなり、茅葺、入母屋造の外観がすぐれている。床の間の市松文様の貼付の斬新さは有名である。月波楼は池に面した高い石垣の上に立ち、L字形の座敷に接し広い土間と板の間があり、田舎風の炉や棚が設けられている。屋根は柿葺で、内部は天井を一部しか張らず、梁や束の構成が巧みな意匠になっている。笑意軒は茅葺、寄棟造の農家のような外観で、離宮の南の境界に近く立ち、その座敷からは外の田園風景を見る。室内も質素であるが、窓の腰下にはビロードの布張りがしてある。賞花亭は築山の上にある小憩用の小さな茶屋で、竜田屋ともいう。茅葺、切妻屋根の、あたかも峠の茶屋のような趣向を盛り込んだ建物である。卍亭は、林間の小道のかたわらに、腰掛を卍状に配した小建築である。そのほか庭園内には、桂宮家および細川幽斎の位牌をまつった園林堂という仏堂、御待合、舟小屋があり、また表門から古書院入口の御輿寄までの通路には御幸門・中門がある。庭園は建築内部からの眺望とともに、池の周囲や築山をめぐる小道を歩きながら、さまざまな風景を眺められるようにつくられた、いわゆる回遊式である。おもな見所としては、御待合の前の蘇鉄山、松琴亭前面の洲浜と天の橋立、神仙島と呼ばれる小松を植えた中島、花林、紅葉山があり、書院前庭の石組も有名である。また各所にいろいろな形式の石灯籠や手水鉢が配置されている。

〔意匠の特色〕この離宮は各種の建築と庭園を巧





桂離宮　〈上〉中島からみた書院全景。右から古書院，中書院，楽器の間，新書院が雁行形に接続しており，障子の白さ，高い床下の白壁や格子などの構成に日本住宅の美の本質がよく示されている　〈右〉　古書院一の間。古書院の主室で，数寄屋風のくだけた手法をとりながら，折目正しい格調の高さが保たれている

みに組合せてつくり上げた総合的な作品で、その全体計画と個々の意匠の優秀さにより、緊密な作品としてまとめられている。とくに建築は*数寄屋造としてもっとも古いものの一つで、広縁や土庇を利用した自然とのつながり、古書院などにみる軽快・簡素な空間構成に、住宅建築としてのすぐれた良さがあり、また各種の棚、窓などの部分的意匠にも鋭い構成美がみられる。庭園の様式は、王朝時代以来の洲浜や名所を模した造庭、禅宗寺院風の石庭、茶室の路地庭など、それまでの各時代のものが総合されており、また四季それぞれの自然美が味わえるようになっている。そのほか庭路の所々にある飛石、手水鉢には近代的な意匠に似た優秀な造型美がある。　〈大河直躬〉

堀口捨巳著『桂離宮』(一九五二・毎日新聞社)▽森蘊著『改訂桂離宮』(一九五六・中央公論社)▽和辻哲郎著『桂離宮』(一九五八・中央公論社)▽大河直躬著『日本の美術20　桂と日光』(一九六六・平凡社)▽川上貢・中村昌生著『原色日本の美術15　桂離宮と茶室』(一九六七・小学館)

加藤千蔭　かとうちかげ　(一七三五—一八〇八)　江戸中期の歌人、国学者、能書家。本姓は橘、千蔭は名。通称は常太郎・要人、のち又左衛門と称した。号は芳宜園・耳梨山人・江翁など。父、加藤枝直は賀茂真淵の門下で、江戸町奉行大岡越前守配下の与力であったので、彼も一〇歳の時、真淵に入門し、師の没するまで二六年間古学を学んだ。一方、一六歳で江戸町奉行組与力勤方見習いに出仕し、五四歳で致仕。その後学芸の分野で活躍し、『万葉集略解』(一〇冊、自筆稿本、東京国立博物館蔵)ほか多くの著書を残す。また、書においては、江戸初期の*松花堂昭乗の流風を汲み、当時、能書の聞え高く、その筆跡は相ついで板行された。彼の書流は、さらに明治時代にまで継承され、その盛行のほどがしのばれる。文化五年九月二日没。　〈古谷　稔〉

火頭窓　かとうまど　窓の様式の一種。花頭窓とも書く。窓枠の上部をアーチ状の曲線につくったもの。曲線の形は、ふつう唐破風とよく似た反転曲線を用いる。櫛形ともいう。*禅宗様の建築様式の一部として中国から伝えられ、鎌倉時代の禅宗寺院に用いられたが、のちには一般の寺院建築や、城・住宅にもひろく使われた。古い時代のものは左右の竪枠が垂直であるが、時代が下ると下方がひらくようになる。江戸時代の茶室や霊廟には、趣向をこらしたいろいろな変り形の火頭窓が用いられている。　〈大河直躬〉

香取秀真　かとりほずま　(一八七四—一九五四)　金工家。明治七年一月一日、千葉県に生まれる。本名は秀次郎。三〇年、東京美術学校鋳金科卒業、四一年、仲間と東京鋳金会をつくり活躍した。近代鋳金界の第一人者で、昭和二年(一九二七)帝展に工芸の部がおかれてからは審査員をつとめた。古代の鋳金に対する造詣が深く、金工史の著書もある。作品は古調のものが多い。昭和一〇年、芸術院会員、同二八年文化勲章受章。昭和二九年一月三一日八〇歳で没した。　〈中野政樹〉

カナレット　Canaletto　イタリアの画家で、カナレットの通称で知られるのに二人いる。

⑴本名、アントニオ・カナル　Antonio Canal (Canale)(一六九七—一七六八)　ベネチアに生まれ、劇場の背景画家であった父ベルナルド・カナルに画技を学んだのち、一七一九年以来、風景画家ルカ・カルレバリスについて「ベドゥタ」あるいは「プロスペット」とよばれる写景的な風景画を学び、画中の建物の透視図を描くために、カメラ・オブスクーラ(暗箱)の使用も教わった。のちローマに遊学して*パンニーニに接し、廃墟風景の感傷を知るとともに、いわゆる「マッキエッタ」(小斑点技法)による画中人物の描写技巧も学んだに相違なく、『ベネチア風景』『石屋の作業場』のような初期の作品から『サン・ロッコの祭』(いずれもロンドン、ナショナル・ギャラリー)をへて、一七四三年の『コロッセオのある風景』(ハンプトン・コート)までの作品には写実的な風景が豊かな光線の変化で生気づけられ、点景人物も手早く豊富に扱われていたが、イギリスへの二度の旅行(一七四六・一七五二)ののちにはカメラ・オブスクーラや定規などを用いて機械的な冷たい作風に変わり、カプリッチ(建物の細部を機械的な精密さで描いた幻想画)を描いた。この変化は、ロンドンの画壇でおこなわれていたオランダの風景画家ヤン・ファン・デル・ハイデン(一六三七—一七一二)らの機械的な写実主義の影響によるもので、彼はこの固定した幻想から脱することができず、その作品は冷たく、絵というよりは図といった感じのものになった。

⑵本名ベルナルド・ベロット　Bernardo Bellotto (一七二〇—八〇)　アントニオ・カナルの甥としてベネチアに生まれ、はじめアントニオに風景画を学び、みずからもカナレットと称したが、現在では叔父のカナレットと区別して、ベロットとよばれる。ローマをはじめ北イタリアの諸都市を歴訪して、ローマの廃墟風景や、トリノなどの風景『ガッツァダ風景』(ミラノ、ブレラ美術館)を描いたのち、ミュンヘンからドレスデンにおもむき、ザクセン選挙侯アウグスト三世の宮廷画家となって、ウィーンやペテルブルグ(レニングラード)にまで活躍、晩年はポーランド王スタニスラフ二世ポニャトフスキの宮廷画家となってワルシャワに定住し、同地に没した。代表作『ドレステン風景』(ドレステン美術館)のような都市の景観、とくに建物や河岸のある風景を叔父のカナレット以上の精密さで描いて、叔父と同様の冷たい作風をみせた。同門の*グァルディのような豊かな印象主義的な情趣には欠けていたが、その正確な透視図法による風景画は、当時の各地の街景を忠実に伝えて、貴重な資料となっている。彼もまた叔父と同様に銅版画をつくった。　〈摩寿意善郎〉

カナレット　「パラッツォ・ドゥカーレ」（1735ごろ）油彩　68×99.5cm　ウフィーツィ美術館　正面がパラッツォ・ドゥカーレ，左手がサン・マルコ大聖堂付属のリブリア・ベッキョで，ベネチアの当時の風俗が興味深い

狩野永徳　かのうえいとく（一五四三—九〇）桃山初期の画家で、狩野家の第五世。四世の松栄直信（一五一九—九二）の長男として天文一二年に生まれた。通称源四郎、初名は州信、茂重、のち重信ともいい、早くから天才を発揮した。永徳一七歳の折まで存命した祖父元信は狩野派の将来を彼に託して教育をおこなったものらしく、天文二一年（一五五二）帰京した将軍足利義輝のもとへ、この孫を伴って正月の挨拶に出かけている。永禄九年（一五六六）には父松栄とともに大徳寺聚光院の障壁画を制作。室中三間に四季花鳥図を描くなど、中心部分を二四歳の永徳が担当している。天正二年（一五七四）織田信長が彼の筆になる『洛中洛外図屏風』（山形・上杉家蔵）を上杉謙信に贈ったのは、永徳の近世の夜明けを告げる力強い画風が、信長の美意識とよく合致するためであったと思われる。信長が天正四年に造営を始めた安土城の障壁画では、永徳が一門を指揮して制作を担当、豪壮華麗と形容される桃山障壁画様式を確立したものと推定される。さらに豊臣秀吉の庇護も取付けた永徳は、天正一三年には大坂城、翌年には聚楽第と正親町院御所、同一六年には天瑞寺、東福寺法堂天井画修復、そしてその翌年には御所と、旺盛な創作力を発揮して莫大な量の大画面障壁画を完成させ、元信による大画面装飾画様式を創造的に発展させ、ダイナミズムと装飾性の融合した「永徳様式」を確立した。それは巨木による統一的構図法にもっともよく現われ、画派を越えて桃山時代の画家に大きな影響力を与えたが、天正一八年九月一四日、四八歳で父松栄より先に没した。現存する代表作に聚光院障壁画、『唐獅子図屏風』（御物）、『檜図屏風』（東京国立博物館蔵）があり、南禅寺本坊障壁画中に永徳画が含まれる可能性も否定しきれない。〈河野元昭〉

□田中一松他著『障壁画全集　大徳寺真珠庵聚光院』（一九七一・美術出版社）▽土居次義著『永徳と山楽』（一九七三・清水書院）

狩野山楽　かのうさんらく（一五五九—一六三五）桃山から江戸初期の画家。永禄二年、浅井長政の家臣、木村長光の子に生まれ、幼名を平蔵、名を光頼といい、浅井家没落後、豊臣秀吉の小姓として仕えていたのを、画才を認められて秀吉の推薦で狩野永徳に学んだ。天正一六年（一五八八）師永徳が急病のため制作続行が不能になった東福寺法堂天井画蟠竜図を完成、その画名を高めた。永徳の娘と結婚し、狩野修理亮の名を許され、法橋にも叙せられた。文禄三年（一五九四）には伏見城障壁画制作に参加したと推定され、慶長五年（一六〇〇）には『聖徳太子絵伝』を、秀吉が再建した大坂四天王寺に描いた。つづいて同九年には、秀頼が大坂城内に造営した千畳敷大広間の障壁画制作を指揮したと推定される。元和元年（一六一五）豊臣家は大坂夏の陣で滅亡、豊臣家専属画家としての活躍が長かった山楽は、男山八幡宮の*松花堂昭乗を頼って身の安全を図ったが、昭乗の努力によって徳川家から許され、元和九年ふたたび『聖徳太子絵伝』を二代将軍秀忠が再興した四天王寺に描いた。さらに寛永元年（一六二四）三代将軍家光が再建した大坂城本丸に、探幽、尚信らとともに障壁画を描いたと伝えられている。山楽は師永徳の完成した豪壮華麗な桃山障壁画様式を、同世代の画家のうちでももっとも忠実に受継ぎながら、晩年の永徳が見失いがちであった情趣的表現や、対象自体がもつ本質的な美しさを画面のなかに盛り込んですぐれた障壁画を数多くのこし、寛永一二年八月一九日に没した。代表作に大覚寺宸殿および正寝殿の障壁画（牡丹図・紅梅図・山水図など）、『鷙鳥図屏風』（西村家蔵）、『車争図屏風』（東京国立博物館蔵）などがある。

山楽の弟子で、のち婿養子となって跡を継いだ狩野山雪（一五八九—一六五一）は、寛永八年ごろ、山楽とともに妙心寺天球院障壁画を制作、計算された明晰な構図によって、桃山障壁画の最後を飾った。『雪汀水禽図屏風』（木村家蔵）が代表作として知られる。山楽・山雪の系統は幕末まで京都に留まって活躍したため、探幽に始まる江戸狩野に対し、京狩野と呼ばれる。図▶128〈河野元昭〉

狩野探幽　かのうたんゆう（一六〇二—七四）桃山後期から江戸初期の画家。狩野永徳の子孝信（一五七一—一六一八）の長男として慶長七年一月一四日に生まれた。幼名を四郎次郎、また采女、名を守信といい、二歳のとき父孝信が筆を持たせると泣きやんだと伝えられるほど、神童ぶりを発揮したらしい。早くも慶長一七年（一六一二）駿府（静岡）で徳川家康に謁し、五年後には江戸城で二代将軍秀忠に会見して江戸鍛冶橋門外に屋敷を受領した。これによって探幽の画系は鍛冶橋狩野と称されている。元和四年（一六一八）孝信の跡を継ぎ、以後幕府御用絵師としての活躍が始まる。翌年東福門院入内に備えての御所改築に伴い、障壁画制作を担当、元和九年大坂城、寛永三年（一六二六）二条城行幸殿、一一年名古屋城、一三年完成の日光東照宮、一四年芝増上寺安国殿、一八年大徳寺本坊方丈、一九年寛永度造営内裏、そしてその後二度にわたって造営された内裏と、多量の障壁画を描いた。出家して探幽斎と号し、寛永一五年法眼、寛文二年（一六六二）宮内卿法印の高位に昇り、延宝二年一〇月七日七三歳で没した。

彼は豪壮な桃山様式を形式的に継承する一方、ふたたび和漢分離を試みて温雅瀟洒な画風を確立し、江戸時代の絵画に絶大な影響を与えるとともに、徳川幕藩体制下における狩野派繁栄の基礎を築いた。触目した古画の手控である『探幽縮図』は、絵画資料としてきわめて重要であるばかりでなく、彼の卓越した描写力を示している。代表作に遺存する障壁画のほか『鵜飼図屏風』（大倉文化財団蔵）などがある。〈河野元昭〉

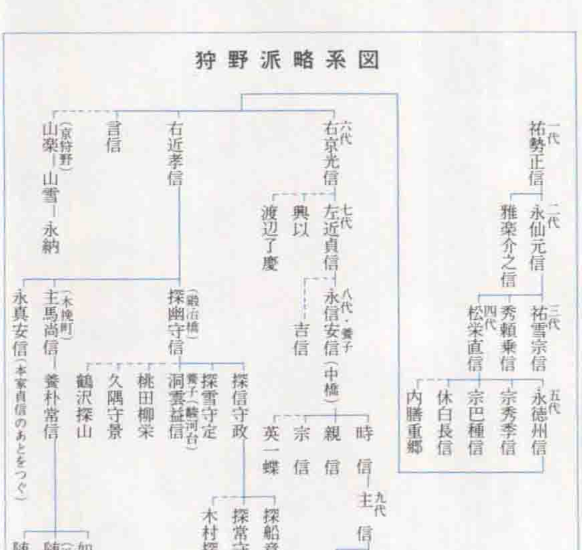
狩野永徳　「洛中洛外図」　紙本金地着色　六曲一双屏風部分　山形　上杉家　天正2年（1574）　織田信長より上杉謙信に贈られた作品。祇園祭の山鉾巡行のくだり

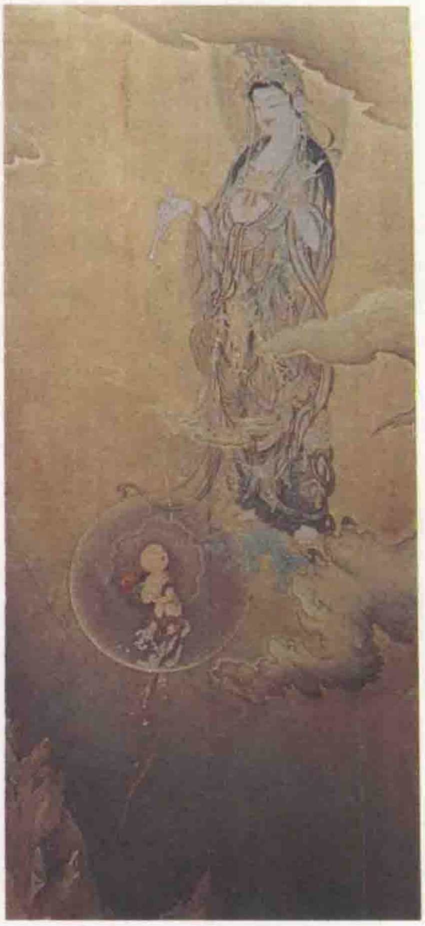
加納夏雄 かのうなつお （一八二八—九八） 江戸金工の最後を飾る名工。明治維新・廃刀令と続く装剣界の不遇な時代にあって、鐔・小道具に新風を吹き込み、伝統金工を伝えた功労は大きい。文政一一年四月一四日京都に生まれ、金工奥村庄八にはじめて彫金技を習い、つづいて大月派の池田孝寿の門に入った。また四条円山派の中島来章に絵を習い、のち江戸に出て、明治二年（一八六九）造幣局に出仕、明治新政府の新貨幣の原型製作を命ぜられた。明治二三年、東京美術学校教授に任ぜられ、芸術技芸員ともなった。夏雄は高肉彫・片切彫を得意としたが、とくに片切彫に妙技をふるった。風に吹かれる牡丹、飛翔している雁といった動くものの瞬間をとらえた表現に新境地がみられる。『月雁図額』（東京国立博物館蔵）は最晩年の作で、彼の作風をよく示している。明治三一年二月三日没、享年七一歳。〈中野政樹〉

狩野山楽 「紅梅図」 襖絵8面のうち 金地着色 京都 大覚寺宸殿 紅梅の花枝が金雲に断続しながらもリズミカルな曲線を描いてのび，そのスケールの大きさとあいまって桃山時代の金碧障壁画の代表作となっている

狩野派 かのうは 日本絵画史上最大の画系画派で、漢画系に分類される。室町時代から明治時代初期にわたって存続し、種々な意味で大きな役割を果たした。創始者は一五世紀後半小栗宗湛の跡を継いで室町幕府の御用絵師となった狩野正信（一四三四—一五三〇）で、彼は漢画画風と大和絵画風を自由に使い分け、中世的観念性を残しながらも、整理された描法と平明な内容を結合させて、以後の狩野派が進むべき方向を指し示した。正信の扱った主題、画面形式はひじょうに幅広く、それぞれに平均的力量を発揮したことも、画派としての繁栄を保証する大きな要素となった。正信を継いだ*狩野元信は、父の画風を推し進めて漢画諸様式と大和絵画風を統合させ、中世的観念性をほとんど拭い去って、視覚的効果の発揮を最重要視した障壁画様式を完成、絵画表現の主要な場を障屏画の世界に完全に解放した。元信は幕府の御用絵師であったが、すぐれた政治的手腕により、禁裏や寺社関係にも大庇護者を見出したこと、制作法を組織化して工房制作を可能にしたことも、狩野派確立の要因として指摘されている。次代の松栄は温雅な画風をもつ中世的傾向の強い画家で、元信新様式は孫の*狩野永徳の天才によって確実に継承され、豊かな展開をみることになる。永徳の豪壮な様式は、時代の覇者織田信長、豊臣秀吉を魅了し、安土城、大坂城など、莫大な量の障壁画制作によって、モニュメンタルな様式を完成させた。とくに花鳥画の分野においてすぐれた成果をみせている。この永徳様式は弟宗秀ら狩野派のみならず、他の画家にも影響を与えて、一つの時代様式を作り出した。秀吉が没し、政治的指導権のゆくえが混沌とした時、永徳なき後の狩野派は長男光信（一五六一／六五—一六〇八）が徳川家に、次男孝信（一五七一—一六一八）が朝廷に、弟子の*狩野山楽が豊臣家に就くことによって、画系断絶の危険にそなえた。光信は大和絵の影響を多く受けたみずみずしい画風、山楽は永徳様式に抒情性を盛り込んで、桃山障壁画の有終を準備した。徳川幕藩体制の成立とともに、江戸に移った孝信の子*狩野探幽（鍛冶橋家）、尚信（一六〇七—五〇・木挽町家）、安信（一六一三—八五・中橋家）の三人をはじめ、のち分家した岑信（一六六二—一七〇八）の浜町家による江戸狩野が指導的地位につく。探幽はふたたび大和絵と漢画画風の分離を試み、形式的威圧性と、瀟洒軽快な描法の二様の画風を巧みに使い分けたが、探幽以後の江戸狩野は後者への比重を増していった。そして、粉本主義と御用絵師体制への無批判な依存は、創造性の枯渇をもたらす結果となった。むしろ、自由な個性の発揮ゆえに、狩野派から破門を受けた*久隅守景、*英一蝶にみるべきものがある。

江戸時代中期以降狩野派は、理想を求める青年画家たちに自己の情性的制作を示すことによって、彼らを新しい画風の樹立へ向かわす結果となった。南画、写生画、浮世絵などの新様式を創始あるいは確立した画家に、一度は狩野の門をくぐ




狩野芳崖 「悲母観音」 絹本着色 196×86.4cm 重文 東京芸術大学 死の数日前まで精根傾けて描いたという絶筆

ったものが多い。これは消極的意味での存在理由であるが、決して看過することはできない。明治初期、この派から*狩野芳崖、*橋本雅邦の二人が現われて、日本画の進路を決定、狩野派は長い歴史的生命を終えた。〈河野元昭〉

狩野芳崖 かのうほうがい（一八二八―八八）日本画家。文政一一年一月一三日長門国（山口県）長府藩の画師狩野晴皐の子に生まれた。幼名幸太郎。はじめ父に師事し、幼時から天才ぶりを発揮したが、一九歳のとき江戸に出て木挽町狩野家の晴川院雅信に入門し、勝海雅道と称した。同時に入門した*橋本雅邦とともに技術抜群で、狩野勝玉、木村立嶽と合わせて四天王と呼ばれたが、このころから狩野の画法にあきたらず、旧套打破につとめて破門されかけたこともある。文久（一八六一―六四）のはじめごろ郷里に帰り、号を芳崖と改めた。しかし明治維新前後の社会的変動で貧困に悩まされ、五〇歳で再度上京したが、生活の苦労はつづき、輸出品の下絵などを描いて糊口をしのぐ始末であった。明治一七年（一八八四）第二回全国絵画共進会出品の『山水の図』『桜に駒の図』が*フェノロサの目にとまり、彼は芳崖の陋屋を訪ね、お互いを知り合い、やがて彼を通じて*岡倉天心と相知り、協力して明治の新日本画創造へつとめた。明治二一年（一八八八）東京美術学校創立にさいして日本画科主任教授に起用されたが、開校を待たずに同年一一月五日東京小川町で没した。主要作に『不動明王像』『悲母観音像』（ともに重文）、『仁王図』などがある。ことに、絶作の『悲母観音像』には従来の技法に西洋画法も導入、明治の日本画の記念碑的作品として知られる。〈関 千代〉

狩野元信 かのうもとのぶ（一四七六―一五五九）室町後期の画家。狩野派第二世。始祖正信の長男（異説次男）として文明八年八月九日に生まれた。通称四郎次郎、大炊助。永正一〇年（一五一三）の『鞍馬蓋寺縁起』三巻の制作が記録上の初出である。やがて室町幕府御用絵師の位に就いたと推定され、永正一三年には足利義稙（義尹改名）に嘉例として扇を進上している。卓越した政治力によって宮廷、公家の庇護も受けるようになり、天文一二年（一五四三）内裏小御所障壁画を制作、その後法眼に叙せられた。数多くの弟子を擁して工房的制作もおこない、扇面画・絵馬など町衆の美的要求にも応じている。天文八年（一五三九）から十数年にわたって石山本願寺の障壁画を弟子を指揮して制作、元信様式の完成を実現したものと推定される。中国画諸様式を幅広く学習、大和絵画風も取り入れて両者の融合を試みた。大和絵の土佐光信の娘と結婚したと伝えられる事実は、象徴的である。父正信の中世的要素を払拭した平明な画風は、桃山絵画の先行形態と見なされる。永禄二年一〇月六日に没した。代表作に大徳寺大仙院客殿襖絵（一五一三ごろ）、妙心寺霊雲院旧方丈襖絵（一五四三）、『清涼寺縁起』などがある。〈河野元昭〉

狩野元信　「山水花鳥図」
紙本着色　8幅のうち　重文
京都　大徳寺大仙院　もと客殿の襖絵であったが，保存のため掛幅に改装された

カノーバ Antonio Canova（一七五七―一八二二）イタリアの彫刻家で、新古典主義の代表者。ベネチアに近いポッサーニョに生まれ（一一月一日）、早くから石工のもとで働いたが、才能を認められてベネチアの彫刻家トレッティの工房に入門、その徒弟時代に早くも古代彫刻への関心を深めた。一七七九年二二歳でローマへ出たが、当時はバロックやロココへの反発から古典主義的風潮が起り、それがポンペイやエルコラーノの古代遺跡の発掘をはじめ、ウィンケルマンやレッシングの著述などによって拍車がかけられ、ローマは新古典主義運動の中心地になっていた。このなかで古代彫刻を熱心に研究し模倣した彼は、まず『テセウスとミノタウロス』をつくり、また傑作『教皇クレメンス一四世の墓碑』をサンティ・アポストリ聖堂に制作した（一七八七）。つづいてサン・ピエトロ大聖堂内に『クレメンス一三世の墓碑』を一七九二年に完成、ルーブルにある『アモールとプシュケ』の群像などもこのころの作で、各方面から依頼をうけるようになった。バチカン美術館にある『ペルセウス』や『二人の拳闘者』などを制作したのち、一八〇二年にはナポレオンに招かれてパリにおもむいたが、同年ローマに帰り、名士貴族の墓碑や肖像をはじめ、ナポレオンの巨大な裸像（ミラノ、ブレラ美術館）や、その妹パオリーナの半裸像（ボルゲーゼ美術館）を古代風の様式でつくった。その後、パリやロンドンに旅行し、晩年も休みなく仕事をつづけ、多作と多忙に疲れて、休養のため帰省したベネチアで没した（一〇月一三日）。

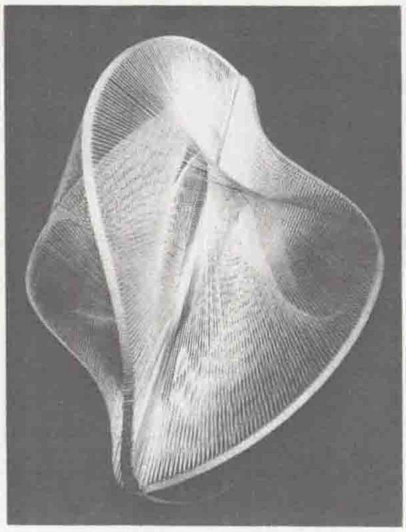
カノーバの作品はほとんどすべてが無感動にとりすまし、形式的な美に終始して生気に欠けるうらみがあったが、これはその時代を支配していた新古典主義の冷たい規範のなかに、彼が宿命的に閉ざされていったためであろう。ほかにフィレンツェのサンタ・クローチェ教会堂の『アルフィエリの記念碑』、エルミタージュ美術館の『三美神』などが有名。〈摩寿意善郎〉

カノン kanōn ギリシア 規範・規準を意味する言葉であるが、美術上では「理想的な人体の比例」をさす。一般にもっとも調和のとれた人体の比例は八頭身であるとされているが、この八頭身すなわち、頭の頂点から顎の先までの垂直距離で身長を割った数が八になるような人体の比例はカノンの一例である。古くから画家や彫刻家が実際に人体を表現する際に研究され、また時代や国によってさまざまなカノンが考えられてきた。古代エジプトでは人体の立像を垂直線にそって等しい長さで区分することがおこなわれ、その基準となった長さは身長の一九分の一にあたる中指であったことが知られている。古代ギリシアでは多くの彫刻家によってカノンが研究され、とくに*ポリュクレイトスが『カノン』という書物を著わした（現存せず）ことは有名である。彼はその原理を『ドリュフォロス』（槍を持つ男）の像で実証し、七頭身のカノンによって若く力強い競技者の像をつくった。のち*リュシッポスが示したカノンは『ベルベデーレのアポロン像』にみられるように八頭身でほっそりしている。このカノンはローマ美術やビザンティンの美術にも受継がれた。ルネサンスの時代には、*レオナルド・ダ・ビンチや*デューラーらによって実測的に人体比例が研究された。現在では人体比例は服飾デザインなどで問題にされているが、より科学的な計測は人類学の領域で扱われている。〈鹿島 享〉

カバネル Alexandre Cabanel（一八二三―八九）フランスの画家。モンペリエ生まれ。一八四〇年美術学校に入学、フランソア・ピコに師事する。一八四五年ローマ賞を受け、五年間イタリアに留学、帰国後母校の教授となる。*ダビッドや*アングルの古典主義を踏襲した作風で、歴史的な主題をもった大作を描き、風俗画・肖像画・寓意画・天井画においても大きな賞賛を得た。第二帝政時代の画壇の最高峰に位置し、長年アカデミー院長の席

カノーバ　「パオリーナ・ボルゲーゼ・ボナパルテ」(1805)　大理石　高さ160cm　ローマ・ボルゲーゼ美術館
ナポレオンの妹をリンゴを手にするビーナス像として表現した作品

鏑木清方「築地明石町」(1927) 絹本着色 174×74cm 作者が幼少時代をすごした外人居留地の朝霧風景を背景に、明治の一時期に流行した夜会結びの人の立姿を描く



ガボ「線型の構成 No. 2」(1951—52) プラスチック 高さ19.5cm 透明性・時間性・方向性をもった新しい空間表現

にあった。*マネの『草上の昼食』(一八六三)が非難をあびせられたころの、一般大衆の趣味の基準を示しているといえる。代表作は『ビーナスの誕生』(一八六三・ルーブル美術館)、ウィーン万国博覧会出品作の『フランチェスカ・ダ・リミニとパウロ・マラテスタの死』など。パリで没。〈小川栄二〉

カバルカセレ **Giovanni Battista Cavalcaselle** (一八二〇—九七) イタリアの美術史家。レニャゴに生まれ(一月二二日)、ベネチアの美術学校で学ぶ。イタリア独立戦争に参加(一八四〇)したが、イギリスの美術批評家クロー J. A. Crowe と知り合ってロンドンに亡命(一八四九)、クローとの共著で『初期フランドルの絵画』(一八五七)、『イタリア絵画史』(全六巻・一八六四—七一)などを出版。のちローマ国立美術館長を勤め、出生地で没した(一〇月三一日)。彼は作品の実証的な対比を基礎とする方法で研究を進め、*モレリとともに近代イタリアの美術史学に非常に大きな功績を残した。著書はほかに『ティツィアーノ』『ラファエロ』『初期フランドル画家論』など。〈鹿島 享〉

鏑木清方 かぶらききよかた (一八七八—一九七二) 日本画家。本名は健一。戯作者・新聞記者条野採菊(一八三二—一九〇二)の子として、明治一一年八月三一日、東京神田佐久間町に生まれた。東京英語学校に学び、明治二四年、水野年方に入門、清方の画号をもらう。早くから新聞・雑誌に挿絵を描いて知られ、読売新聞社に一時籍をおいて小間絵などを描いたこともある。明治三四年同志と風俗画を主とする烏合会を組織し、大正五年(一九一六)には*平福百穂らと金鈴社をおこした。文展開設(一九〇七)後は挿絵を退き、展覧会制作に主力を注ぎ、官展を舞台に活躍した。

彼ははじめ烏合会出品の『一葉女史の墓』(一九〇二)で注目され、文展では第一回に出品の『曲亭馬琴』が落選したが、その後『墨田河舟遊』(第八回)、『ためさるる日』(第一二回)、帝展になってからは『朝涼』(第六回・一九二五)、『築地明石町』(第八回)、『三遊亭円朝像』(第一一回)などで有名になった。そのほか『鰯』(第一回新文展・一九三七)、『柳圃虫声』(同第五回)、『朝夕安居』(第四回日展・一九四八)などでは、清楚な筆致に江戸庶民の生活をなつかしくにじませた。彼はみずからその画風を称して、あえて名づければ主情派とでもいおうかといっているが、浮世絵(*歌川派)の系統をひきながら、たんにそれを近代化したばかりでなく、幕末明治の情趣を繊細・瀟洒な筆に託した独特の画調は、他の追随を許さぬものがある。作画のほか随筆をよくし、『築地川』(一九三四)、『芦の葉』(一九三八)、『こしかたの記』などは、絵画とともに明治・大正の庶民生活を写して味わい深い。昭和四年帝国美術院会員、一九年帝室技芸員となり、二九年には文化勲章を受けたが、四七年三月二日、九四歳の長い生涯を終えた。〈関 千代〉

□鏑木清方著『こしかたの記』正続二冊(一九六一・六七・中央公論美術出版) ▽『画集・鏑木清方』(一九七一・毎日新聞社)

壁 かべ 建築の内外の間仕切のほか、敷地の囲いや都市の防御などさまざまな目的に用いられる構造体の総称。使用材料は、土・草・木・日乾煉瓦・焼煉瓦・石などその種類も多く、内部の構造や表面の仕上げ、全体の形状も風土や歴史によって大きく異なる。

【日本】日本で土を材料にする堅固な壁が使われるのは、飛鳥時代に寺院建築がつくられてから後で、それ以前は草と木が使われた。茅の束を使って草葺屋根と同じように壁をつくる茅壁は、雪国の民家で最近まで使われており、原始住居の壁もそれに似た構造と考えられる。薄板や茅を編んでつくった網代も民家で使用されている。柱に溝を掘って厚い板を落しこみにした板壁は、神社建築にもっとも多く使われ、山村の民家や倉にもみられる。*校倉のように角材や厚い板を横に積んでつくる壁は、民家の倉や一部の神社建築に使われている。これらに対して古代寺院の壁は厚く土を塗った壁で、ふつう細く割った檜材を縦横に組んでそれに土を塗り、表面を白土や石灰漆喰で仕上げる。これ以後の社寺建築や住宅では土壁と板壁の両方が使用されている。*書院造の邸宅ではこの壁の上にさらに紙を張って襖のような外観をとるのが正式で、これを貼付壁という。*茶室ではこの貼付壁を廃して民家と同じような粗末な仕上げの土壁を用いた。茶室の影響を受けた江戸時代の住宅では土壁の意匠が発達し、聚楽壁、大津壁(いずれも上塗の壁土の産地による名称)など各種の色彩や材質の土壁が生まれた。このような土壁の構造は、ふつう柱に貫を通してそれに竹や葦の木舞をからませて土を塗るので柱が隠されないが(これを真壁という)柱の外側に木舞を打ちつけて柱を塗りかくしてしまう壁(塗壁、土蔵造という)は防火や防寒のために早くから倉や民家に使われている。*城では防火のためにこの塗壁の構造がとくに発達し、白や黒の美しい外壁をもつ様式が生まれた。この城の塗壁は江戸時代の都市の町家でも防火のためにひろく使用された。塗壁のとくに雨の当たる個所に方形の瓦板を張りつけ、その目地に沿って漆喰をかまぼこ状に盛り上げ格子模様をつくったものは装飾としても好まれ、海鼠壁と呼ばれる。石を使う壁は日本では少ないが、大谷石のような加工の容易な石がその石の産地で倉などに使用されている。明治以後は柱の外に薄い木の桟を打ち漆喰を塗った壁や、鉄網の上にセメントモルタルを塗った壁が洋風の住宅などにひろく使われている。〈大河直躬〉

【東洋】大別すれば、空間遮蔽と荷重支持の両機能を果たす壁と、空間遮蔽の機能のみを果たす壁との二種類がある。概して前者は西アジアに多く、後者は東アジアに多い。古代オリエント建築では土造、日乾煉瓦造、焼成煉瓦造などの壁が一般的であった。土造には、木枠を用いて土をつき固める工法(ピゼまたは版築という)と、木枠を用いずにスサ混じりの練土を積む工法(チネという)とがある。ヘレニズム期以後の西アジアにおいては、切石造の壁や、砕石をモルタルで固めるコンクリート造の壁が発達した。イスラム建築はこれらのすべてを継承しているが、モスクをはじめとするモニュメンタルな建造物についていえば、焼成煉瓦造、コンクリート造の壁が多く、表面をスタッコ(漆喰)、陶タイル、石パネルなどで仕上げ、フレスコ、浮彫、モザイク、象嵌などの手法でアラベスク文様を施すのが一般的である。インドとその周辺に成立したヒンズー教、ジャイナ教の建築では切石造の壁が多用され、片蓋柱、繰形、龕、浮彫文様、彫刻などで表面が濃密に装飾されている。一方、中国においては土造、塼(一種の焼成煉瓦)造、切石造などの壁が古代から存在した。版築による土造壁は殷代までさかのぼる。民家などでは土造壁が構造体として使われている例もあるが、寺院、宮殿、その他の本格的な建造物では木柱と木梁による楣式構造が採用され、壁は荷重を支持せず、柱間の遮蔽機能だけを果たす。後者は多くの場合、練土造で、厚ければ柱を包み込む形(大壁)、薄ければ柱をあらわす形(真壁)をとり、表面は漆喰で仕上げられ、しばしば彩色や壁画が施される。塼造、切石造の壁は塔建築などに見られるが、意匠として木造真壁形式の細部を模している例が多い。東南アジアや東北ア

ジアには、柱間に板を嵌める板壁、丸太や角材を組む木造壁も広く分布している。〈石井 昭〉

〔西洋〕 エジプトや中近東ではもっとも古い時代から日乾煉瓦が用いられてきた。これは粘土を練り、藁などを混ぜ、木箱で形どりして天日で乾かしたもので、雨の少ない地域では良質のものは驚くほどの耐久力を示す。これらを積み、漆喰で仕上げる。焼いた煉瓦も同じように古くから用いられ、重要な建物の仕上げに使用し、時には釉薬をかけた陶煉瓦も用いられた。ギリシア建築の壁は切石を積んだものが多いが、ローマ建築の壁は多様で、切石積のもの、煉瓦積のもの、煉瓦積を型枠としてコンクリートを打ちこんだものなどがあり、表面を漆喰や大理石板で仕上げ、壁画や柱形などで飾る。イスラム系建築の壁はおおむね煉瓦積で、漆喰や陶タイルや石膏細工のパネルで仕上げる。西洋中世の石壁は労働力が少なかったため、古代から小型の切石を積んだものが多い。厚い壁は二枚の切石積の間に粗石コンクリートを充塡している。中世後期から煉瓦造が一般的となり、近世の石造建築は表面のみを石材で仕上げた煉瓦壁であることが多い。ルネサンス以降、ローマの壁仕上げ法がほとんどそのまま復活したほか、木製パネルの仕上げもおこなわれ、バロック時代には木摺漆喰壁がしばしば用いられた。木造建築の壁は中世初期には縦に並べた丸太壁や厚板の羽目板が見られるが、ハーフチンバーと呼ばれる真壁では、木骨の間に土壁や煉瓦壁をつくり、漆喰仕上げするのが通例である。〈桐敷真次郎〉

ガボ Naum Gabo (一八九〇—一九七七) ロシア生まれの彫刻家。八月五日、ブリャンスクに生まれた。一九一〇年からミュンヘンの工科大学で医学・化学・工学などを修めた後、ウェルフリンより美術史を学び、また*カンディンスキーら青騎士(ブラウエ・ライター)の画家たちと交わった。一三、一四年にはキュビスムの画家であった兄*ペブスナーとパリに住み、*アルキペンコの影響もあって、一五年にはじめて構成的な彫刻をつくった。一七年には兄とともにロシアへ帰り、*構成主義の運動に加わる。二〇年のリアリズム宣言(構成主義宣言)を起草した後、二二年にロシアを去り、三二年までベルリンに滞在、その後はパリにあって「抽象＝創造」のグループに参加した。三五年からイギリスへ、四五年からアメリカへ渡り、五二年アメリカ国籍を得た彼は彫刻を限定的な量から解放し、ガラスやプラスチックなどを彫刻の世界へ導入して、新しいダイナミックな空間を構成し、その作品は、二〇世紀の造形のなかで重要な位置を占めている。〈高見堅志郎〉

鎌倉時代の美術 かまくらじだいのびじゅつ

●時代の概観 ●建築 ●鎌倉彫刻 ●絵画 仏画／絵巻／肖像画 ●書 ●漆工・金工・陶芸

平家が滅亡した一一八五年ごろから、一三九二年、南北朝が合一するまでのおよそ二世紀間の美術。一説に鎌倉幕府滅亡(一三三三)で切り、以後南北朝時代を独立させる法、あるいはこれを室町時代に入れて扱う場合もある。

●**時代の概観** 貴族社会を中心とした藤原時代が終り、鎌倉に幕府が開かれ、新しい武家の政治が始まると、美術界の様相も時世を反映して一変する。繊細、優美の語で象徴される貴族趣味による耽美主義的傾向に代り、現実的な力強い表現形式が俄然台頭し、各分野を支配した。つねに美術の発生、展開の大きな基盤となる仏教の世界では、法然、親鸞、日蓮、一遍らが出て、それぞれ新しい宗派を興し、また宋から禅宗も伝えられ流行をみた。これら新興の諸宗派は、武士や庶民を対象に簡明で実践的な教理をもって布教に努めたため広く一般の間に浸透するとともに、美術界における支持層の拡大を助長する結果となった。再開された中国との公的交通は宋元の新しい美術をもたらし、前代からの和様の伝統に大きな質的変化を与えたばかりか、やがてこれらにとって代る全盛時代(室町時代)を築く胎動をなした。前代末、源平葛藤の兵火に失われた南都諸寺の復興事業はとくに建築、彫刻界における新時代様式を試みる絶好の場を与え、また飛鳥、天平美術回顧の機運を生んだ。

種々の基盤、条件のもとに作られた鎌倉時代美術であるが、その特色は概して現実主義に根ざし理知的、写実的な傾向を追っており、表現も力強く簡明であるが、同時に粗大で通俗性に陥るきらいのある点も当然ながら否定できない。

●**建築** 建築は平重衡の乱(一一八〇)によって損われた東大寺、興福寺の再興をはじめ、各地で新たな造営事業がおこなわれた。これらには藤原建築の繊細優美な装飾主義的傾向を捨て、建築本来の美、その構造的な美しさへたち返ろうとする態度を認めることができる。東大寺では俊乗坊*重源が入宋して中国南部の建築様式*大仏様(天竺様)をもたらし、その再営に用いた。これは柱に幾段もの挿肘木をとりつけて軒を支え、斗にも皿斗を使用するなどの特徴をもち、簡素で力強い構造美を表現したものである。遺構としては東大寺南大門(一一九九)、同開山堂、および鐘楼、浄土寺浄土堂(一一九二)などがあげられる。大仏様にやや遅れ、禅宗とともに宋から伝えられた新様式が*禅宗様(唐様)である。早いころの遺構が伝わらないが、一三世紀初頭、栄西の建てた建仁寺などで始められ、同中期ごろ鎌倉建長寺の造営あたりから本格的な展開を示し、鎌倉末期には強い宗派的背景のもとに広く全国に分布した。遺例として円覚寺舎利殿、永保寺観音堂、同開山堂などを見ることができる。これら中国渡来の新様式に対し、前代から伝わる和様も興福寺の復興その他各寺院の造営に広く用いられた。興福寺北円堂、同三重塔、石山寺多宝塔などが代表的。和様はその後しだいに大仏様や禅宗様の手法をとり入れ、末期ごろにはこれらを折衷した新和様が現われた。遺構に観心寺金堂、鶴林寺本堂などがある。なお住宅建築では、寝殿造の系統を引くものがひきつづきおこなわれた。

●**鎌倉彫刻** 彫刻では前代の優美に徹した藤原仏の伝統にあきたらず、力強い現実的な表現を求める機運が当代初めからいちじるしく盛り上った。康慶の子*運慶は天平彫刻の写実性と貞観彫刻の重量感とをとり入れてこの時代にふさわしい力感あふれる新様式を作り上げた。奈良仏師の一人であった彼は東大、興福二寺の復興造像などにこの新様式をもって活躍し、院派、円派にかわって*慶派を鎌倉彫刻の主流に定着させた。代表作には円成寺の大日如来像、興福寺の無著・世親像、東大寺金剛力士像(快慶との合作)、また東国での活躍の足跡を示す静岡・願成就院の阿弥陀如来像、神奈川・浄楽寺の阿弥陀三尊像などがある。康勝の弟子*快慶は一見藤原様式をついだような優美な作風をもつが、そこには厳しい理性のひらめきをひそめ、写実と形式美の均衡のもとに独自の様式を形成した。東大寺の地蔵菩薩像、同僧形八幡像など、繊細美を伝える彼の代表作といえる。彼らとほぼ同じころ活躍し、特色ある作風をのこした仏師に*定慶があり、興福寺金堂維摩居士像、同寺に伝わった梵天像・帝釈天像などの作例に、いずれも宋朝様式の影響が強くみられる。運慶の作風は彼の子らによって引きつがれ、長子*湛慶は高知・雪蹊寺の毘沙門天三尊、康弁は興福寺の天灯鬼・竜灯鬼、また康勝は六波羅蜜寺の空也上人像などすぐれた像をのこしている。しかしその後は写実主義もしだいに形式化に陥り、それを支える造形性も新味を失っていき、鎌倉彫刻は全般に衰退の一途をたどった。

この時代の彫刻に見られるいちじるしい特徴に実人性の追究がある。像の姿態は偶然的なものや激しい運動感を示したものが用いられ、表情も現実の人間に近い描写が努めておこなわれた。また眼には水晶を入れる玉眼の技法が流行し、さらに裸形像を造って布製の着衣を付するなど、いちじるしい写実的風潮が現われた(例、奈良の伝香寺裸地蔵、鶴岡八幡宮弁才天)。肖像彫刻が流行したのもこの時代の思潮を反映している。東大寺の重源上人像、明月院の上杉重房像などは代表的なものであり、他に禅宗の開山の像も多く伝わる。また神像彫刻も盛んで、吉野水分神社の玉依姫命坐像などがのこる。

●**絵画**〔仏画〕 絵画では前代にひきつづき仏画の制作が盛んで、芸術的価値の点はともかく数の上ではいっそうの繁栄をみせた。この時代の傾向としては、藤原仏画の耽美的な面が姿を消し、やはり現実性に立脚した知的な表現が強く現われ出した。浄土教絵画ではとくに来迎図に新しい形式が生まれ、山を越えて阿弥陀が来迎して来る様を描いた「山越阿弥陀図」(例、禅林寺、京都国立博物館)や画面を急角度で降下する「早来迎図」(例、知恩院)など、いずれも動きと速度感をもった現実的な表現を示す。また前代末ごろから流行した地獄極楽の六道思想を絵画化した「二河白道図」「十界図」「十王図」なども盛んに作られた。密教関係では建久二年(一一九一)詫磨勝賀筆の『十二天屏風』(教王護国寺蔵)が動きのある姿勢をとり、肥瘦抑揚に富んだ描線を用いて宋画の影響をいちじるしく示し、また高山寺の『仏眼仏母像』なども精緻な作りに宋の仏画に通ずるものが見られる。このほか信海筆の『不動明王像』は激しい様相と力強い筆致をもった白描画の異色作である。さらに密教図像の研究、収集が盛んにおこなわれ、『別尊雑記』『覚禅抄』などの図像集が多く作られた。神仏混交の思想にもとづいた垂迹画が栄えたのもこの時代の特色である。前代末ごろから密教の曼荼羅の影響をうけて発展し、宗教画の一つとして独自の形式を作り上げた。神の本地を描いた本地曼荼羅や神社境内などの神域を図した宮曼荼羅が主で、とくに後者には春日、熊野、石清水のそれなど、境内の全景を描いた風景画的性格の強いものが多い。また『那智滝図』(国宝・根津美術館蔵)も熊野神社の神格化された滝を主題とした熊野曼荼羅の一種と考えられ、当代山水画の一面を伝える作例といえる。

〔絵巻〕 絵巻はこの時代に入って流行期を迎え、幅広い支持層を得てさまざまな種類の作品が大量

鎌倉時代の美術

3

5

↑4

2↓

↑1

6

1.「山越阿弥陀図」(13世紀前半) 絹本着色 138.0×118.0cm 国宝 京都 禅林寺
2.「紫式部日記絵巻」(13世紀中ごろ) 紙本着色 縦21.0cm 東京 五島美術館
3.藤原豪信「花園天皇像」(1338) 紙本着色 31.2×97.2cm 国宝 京都 長福寺
4.康弁「竜燈鬼像」(1215) 木造彩色 像高76.6cm 国宝 奈良 興福寺
5.吉祥天立像(1212ごろ) 木造彩色 像高88.5cm 重文 京都 浄瑠璃寺
6.太山寺本堂(14世紀) 桁行七間 梁間六間一重 入母屋造 檜皮葺 銅板葺 国宝 神戸市

に生産された。物語、説話など文学に取材し純粋に鑑賞の対象としたものも依然作られたが、その他とくに宗教上の布教、教化を目的とした社寺の縁起や祖師、高僧伝なども多く、また合戦、肖像などの記録的な意味をもつものも少なくない。内容は全般に説明的要素が強くなり、画面の構成力や画値はしだいに後退し通俗化したといえる。物語、説話などの文学関係では前代の『源氏物語絵巻』の系統を引いて『寝覚物語絵巻』『紫式部日記絵巻』などが作絵風の濃彩画で作られ、一方『枕草子絵巻』など墨一色の白描画形式も流行した。このほか『伊勢物語』『住吉物語』『栄華物語』(『駒競行幸絵巻』)などの古典文学を絵巻化したものや『吉備大臣入唐絵詞』『絵師草紙』など説話を扱った絵巻も多い。仏教関係では経意にもとづいた『地獄草紙』『餓鬼草紙』、これらと同様六道思想の現われた『病草紙』などがあり、いずれも当代初期の制作とみられ、奇怪、醜悪なさまざまな光景を活趣に富んだ自由な描線と効果的な色彩をもって写実的にとらえている。社寺の縁起では前代の『信貴山縁起』の作風を継ぐ『粉河寺縁起』、大判の画面を使って力強い画風を見せる『北野天神縁起』、鎌倉後期大和絵の一典型をなす『春日権現験記絵巻』(一三〇九)、『石山寺縁起』などがあり、いずれも社寺創建の由来や霊験譚を説いている。また社寺関係ではないが『当麻曼荼羅縁起』もこの時代にはめずらしい精緻な画風を示す優品である。祖師や高僧の伝記を扱ったものでは、朝鮮華厳宗の祖師を主題とした『華厳縁起』、唐僧鑑真の物語を描いた『東征絵巻』、また『西行物語絵巻』『法然上人絵伝』『一遍上人絵伝』などがあり、その一生と宗派の興りの由来などが説かれている。武家社会時代の好みを反映して合戦絵巻の制作も盛んで、『平治物語絵巻』『後三年合戦絵詞』『蒙古襲来絵詞』などがのこり、ことに当時の合戦を扱った蒙古襲来は記録的な意味でも貴重なものである。これら鎌倉時代の絵巻には概して大和絵本来の柔らかく優美な傾向がしだいに失われ、写実的な力強い画風が支配的となり、やがて形式化を重ねて室町絵巻へと衰退の過程をたどる。しかしなかには大和絵の伝統を生かしつつ、当代の写実的表現、新たに移入された宋元画風などを巧みに融合させた『一遍上人絵伝』(一二九九)などの傑作を認めることもできる。また絵巻以外では、神護寺の『山水屛風』が温雅な表現で山水を描き、平安時代大和絵屛風の伝統をよく伝えている。↓絵巻

〔肖像画〕鎌倉時代の絵画でもう一つ注目すべき

は肖像画の流行である。当時の新興宗派の祖師や偉人崇拝の風潮と、現実主義、写実主義の傾向が合致してこの新しい発達をみた。ことにこの時代に誕生した似絵と称する新形式の肖像画は、故人や架空の人物を想像して描いたり、尊崇、礼拝の対象として作られたものとは違い、実際の人物に似せることを主眼とし忠実に写生された大和絵の肖像画である。神護寺に伝わる源頼朝らの三像は一説に礼拝像とされ、厳密には似絵といいにくいが、すでに新しい肖像画形式を示すもので、筆者とされる藤原隆信(一一四二—一二〇五)はその先駆者と考えられる。その子藤原信実(一一七六—一二六五)は似絵の名手とうたわれ、『三十六歌仙絵巻』(佐竹本)、『随身庭騎絵巻』、『後鳥羽院像』などは彼の作品と伝えられている。その末孫藤原豪信(生没年不詳)も似絵をよくし、『花園天皇像』などをのこす。鎌倉末ごろから禅宗関係の肖像画も盛んとなり、これをとくに*頂相と呼んでいる。遺品としては『大燈国師像』(大徳寺蔵)、『夢窓国師像』(妙智院蔵)などが有名。また樹上に坐す姿で描かれた『明恵上人像』(高山寺蔵)も当代肖像画の傑作である。

この時代の後期に水墨画を中心とした中国、宋元の絵画が将来されたことは文献から明らかであり、また当時の絵巻の画中に描かれた障屛画などにもその例を認めることができる。これらはおもに将軍家や寺社で享受されたが、やがて禅僧などの手によって日本でもその画風(いわゆる漢画)がおこなわれるようになった。初期の作家としては*可翁、良全、黙庵らが知られるが、いずれも専門画僧ではなく、禅僧が余技としてたしなんだものにすぎなかった。しかしこれらの存在が次の室町時代、漢画全盛期につながる先がけとなっていることはいうまでもない。

●**書**　書では前代における明るくなまめかしい作風が影をひそめ、漢字も仮名も筆が力強く、重々しい暗い感覚のものに変貌した。和様では藤原忠通(法性寺流)の孫、藤原良経(一一六九—一二〇六)の後京極流が代表的であり、忠通の筆癖を強調しつつさらに強さを加えている。当代和様の代表作として後鳥羽天皇の周辺によって作られた『熊野懐紙』があげられる。天皇が熊野へ参詣の折に諸所で催された和歌会で書されたもので、藤原家隆、定家、寂蓮らの仮名の名筆をうかがうことができる。一方、禅宗の興隆に伴い禅僧の筆によって新しい中国風の書がおこなわれた。宋僧蘭渓道隆(大覚禅師、一二一三—七八)、大休正念(一二一五—八九)、無学祖元(一二二六—八六)、元僧一山一寧(一二四七—一三一七)らが来日し、またわが国でも大燈国師(宗峰妙超、一二八二—一三三七)、*夢窓疎石らの禅僧が出てすぐれた禅林の*墨蹟をのこしている。末期にはこれらが宮廷を中心とした和様に影響を及ぼし、宸翰様なる新しい和様の書風を生んだ。

●**漆工・金工・陶芸**　工芸は前代の伝統を引きつぎながら、技巧的にさらにいちじるしい進歩をみせた。意匠の上では張りのある力強さが目立ち、文様も写生的な要素が濃く現われてくるのが特色である。漆工では蒔絵の技法がますます精巧となり、従来の研出蒔絵のほかに平蒔絵、高蒔絵などの技法が盛んにおこなわれるようになった。材料は銀粉の使用がほとんどなくなり、金粉が主調をなした。遺品には畠山記念館の蝶螺鈿蒔絵手箱、三島神社の梅蒔絵手箱などがある。蒔絵の発達とともに螺鈿の技術も進歩し、ことに絵画的な図様を自由に扱っている点などは注目される。金工はこの時代も鏡や仏具の制作が盛んで、重厚で量感ある表現が好んで用いられた。和鏡は大形、厚手となり、背面の模様も肉取りが強く深く鋳出されるようになった。彫金においても高肉彫の技法がおこなわれて装飾面でも豪華さが強調されている。遺品には西大寺の金銅透彫舎利塔、神照寺の宝相華唐草透彫華籠などがあげられる。また武家の興起にともない刀剣、甲冑など武具の制作がいちじるしく盛んで、春日大社の赤糸威鎧、厳島神社ほかの兵庫鎖太刀などが伝わる。陶芸はとくに瀬戸地方を中心に盛んであり、文様を型押しした印花、箆で彫った劃花などの技法がおこなわれた。この「古瀬戸」は灰釉をかけて高火度で焼き、朽葉色または黒灰色を呈した独特のものである。瀬戸窯は道元禅師について入宋し、中国の陶法を学んで帰国した加藤四郎左衛門景正(*藤四郎)が開いたものと伝えられ、彼はわが国製陶の祖といわれている。〈村重　寧〉

鎌倉彫

鎌倉彫　かまくらぼり　漆工芸の一技法。木器に文様を彫り表わし、これに漆を塗って仕上げたものを一般に鎌倉彫とよんでいる。技法的には彫木彩漆という。漆塗には、朱一色のもの、朱と緑を塗り分けたもの、黒地に朱をまじえたもの、所々に金箔を押したものなどの各種がみられる。この技法によるものとしては、ほかに越前国(福井県)の越前彫、小田原の小田原彫、吉野の吉野彫などがあげられる。

鎌倉彫の起原については、中国宋の帰化人陳和卿が将来した「紅花緑葉」を模して、仏師の康運(または康円)が法華堂の仏具をつくったのが始まりであるというのが通説である。一説では、源頼朝が鎌倉に幕府を開き、諸工人が集まって器物を製作したが、そのなかで牡丹・梅・菱・紗綾形・雲形などの彫木に黒漆や朱漆を塗ったものを後世鎌倉彫と称するようになったともいわれている。

以上のように鎌倉彫の起原についてはあまり明らかにされていないが、今日鎌倉彫と称されている遺品には、いくつかの系統が見いだされる。第一は中国の彫漆類の影響を受けたものである。彫漆というのは漆を何層にも塗り重ね、これに文様を彫り表わしたもので、堆朱・堆黒・堆黄・彫彩漆などの各種があり、「紅花緑葉」は彫彩漆の一種である。法華堂の仏具は、この系統に属するわけで、代表的な遺品としては南禅寺の牡丹文大香合、金蓮寺の屈輪大香合などがあげられる。この系統のものは、文様も牡丹や屈輪(蕨手や渦巻の曲線繰返し文)が多く、彫法も彫漆を思わせる鋭さがみられる。なお、中国の記録には「堆紅・罩紅」といって仮彫漆すなわち彫木に漆を塗ったものがあったことがしるされている。第二の系統は禅宗建築などにみられる宋元風の装飾彫刻である。これらのなかには透彫や胡粉彩色のものもあり、いわゆる鎌倉彫とはみなされないものもあるが、彫漆を模した第一の系統のものとは別に、宋元風の建築の装飾とともに発達したといえよう。代表的なものとしては、建長寺の獅子牡丹文須弥壇、円覚寺舎利殿の獅子牡丹文須弥壇、唐草透彫卓などである。第三の系統としては、仏像の後背や台座の彫刻装飾の影響があげられる。第四の系統は、『延喜式』に彫木几案に漆を塗ったという記録がみられるように、すでに平安時代に彫木塗漆の技法があり、当然その系統が伝わったと考えられる。

以上のように鎌倉彫にはさまざまの系統がみられるが、しだいに各系統が影響し合い、文様も和風化し、彫法や表現にも柔らかみの加わったものがみられるようになる。神奈川県立博物館の椿文笈、岩手・中尊寺の椿鶴亀文笈などはその典型的なものである。〈荒川浩和〉

□郷家忠臣編『日本の美術70　鎌倉彫』(一九七二・至文堂)

紙

紙　かみ　植物その他の繊維を水中でからみあわせ、乾燥して弾性を与えた平らな物体。発明された当初は、両手で処理できる枠の大きさのものしかつくれず、厚さにも限度があったが、さまざまの機械装置が導入されてからは、新聞巻取紙のようにほとんど無際限に長いものでも、板紙のように厚くて固いものでも、自由にすくことができる。また薄くて強い紙幣から、すぐ水に溶けるトイレ

鎌倉彫〈左〉椿彫木彩漆笈　(室町後期)神奈川県立博物館　各段の扉に地は黒、花は朱、葉は緑漆を用いている〈右〉屈輪彫大香合(室町時代)京都　金蓮寺　屈輪文様は中国宋代に流行したもので、日本に伝来して禅宗の建築・美術に用いられた

ット・ペーパーにいたるまで、品質も千差万別であり、これら各種各様の紙が、想像もつかぬほど広い範囲にわたって、人間の生活のすみずみにまではいりこんでいる。第二の紙といわれる不織布や、第三の紙と呼ばれるスチレン・ペーパーまで紙の仲間へ入れると、その用途はいよいよ広がってゆくが、ここでは最初に掲げた定義に従い、本来の紙とそうでないものとを区別しながら、その歴史をたどってみよう。

英語では紙をペーパー **paper** と呼んだ。ドイツ語・フランス語・イタリア語などでも、紙をいうのにこれと同じ語源の言葉を用いているが、これらはみなギリシア語のパピュロスにもとづくラテン語パピルス **papyrus** からきている。パピルスは古代ナイル川流域のいたるところに繁茂していたカヤツリグサ科の大きな多年生草本で、東洋の竹と同じく用途はきわめて広い。その茎の髄の部分をくり出し、縦横十文字に重ねて並べ、アラビアゴムの木の分泌液を含むナイル川の水を注いで圧力をかけ、日に乾かして固くなったものの表面を軽石などで磨き、書写の材料とした。紙と同様、植物繊維からできているが、叩解やからめあいの操作を経た紙のような弾力性や強さはなく、折ると切れやすいので巻いて保存した。西洋で今でも書物を一巻・二巻と数えるのはパピルス本時代の名残である。

前四世紀のころ、古代世界に有名なアレクサンドリア図書館を創建したのはエジプトのプトレマイオスであるが、所蔵図書の大部分はパピルス本であった。エジプト歴代の王朝は、パピルスの生産に力を入れ、国内の需要を満たしてなお余ったものは地中海沿岸の各地へ輸出したが、前二世紀の後半に小アジアのペルガモンを治めていた英明なエウメネス二世は、アレクサンドリアのそれにも劣らない図書館の設立を企て、大量のパピルスをエジプトへ注文した。エウメネス二世の意図を知ったエジプトでは、この企てを喜ばず、パピルスの輸出を禁止した。エウメネス二世はやむをえずパピルスに代わる書物の素材を自国に求め、領内に多い羊・山羊その他適当な動物の皮を石灰でさらし、表面を軽石で磨けば、パピルスよりもはるかに強くて書写に適した資材となることを知った。これが「ペルガモンの書写材料」を意味するパーチメント **parchment** である。羊皮紙と訳するが、パピルスと同様、紙ではない。パピルスは反物のように巻きおさめたが、弾力に富む羊皮紙は折帖形式に適する。羊皮紙はやがて地中海域諸国で書物や公文書のおもな資材となり、エジプトにおけるパピルスの生産を衰退させた。

一世紀の後半、中国で完成をみた真実の紙づくりは、八世紀の中ごろ、唐の玄宗皇帝時代、サラセンとの戦いに敗れた中国側の捕虜の紙工により、まずサマルカンドに定着し、イスラム文化の西漸に従って八世紀の終りにはバグダードへ、一〇世紀に入ってダマスカスやカイロへ、そして一二世紀の半ばにはついにスペインへ伝わり、一五世紀には北欧を除くヨーロッパ全土に、麻の繊維やリネンのぼろから手で紙をすく工場が建ち、一七世紀の後半に始まる工程機械化への道を準備するとともに、活字印刷術の発明により急速に生産のふえた書物の素材として、中国を故郷とする紙が羊皮紙にとって代わった。

中国で発達して種々の良紙を生んだ中国の製紙法は、後漢文化の及んでいた高句麗を経て七世紀に日本へ伝わり、平安時代のはじめには、のちに流しずきと呼ばれる独特の技法を発達させ、楮の繊維を原料とする吉野紙のように、人間わざと思われないほど薄くて強い紙の抄造を可能にした。

紙が現在の人類の生活とつながる関係は実に深く、種類や名称もきわめて多い。原料も、量的には大部分を占める木材パルプのほか、羊毛・絹などの動物繊維、石綿などの鉱物繊維も使われ、化学繊維や合成繊維さえとり入れられているが、さらに品質や用途や色彩の要求に応じて添加される副原料を加えれば、多種多彩、想像を絶するものがある。

また、羊皮紙の場合そうであったように、紙と呼ばれながら紙でないものも少なくない。たとえばセロハン紙であるが、これは溶解した植物繊維を膜状に再生しただけのもので、紙の基本条件である抄きの過程を経ていない。ところが竹紙には⑴竹の幹の中にある薄膜、⑵竹の繊維から作った紙、⑶薄い鳥の子紙の三義があり、⑵⑶はまさしく紙に属するが、⑴は形状が紙に似ているだけの称呼ゆえ、混同されてはならない。〈寿岳文章〉

髪飾 かみかざり

装飾品の一つで、頭髪を飾るもの。古代から、人間は長い髪を束ねたり結んだりするためには、紐やヘアピン状のものを用い処理していた。また古代信仰的にみると、先の尖った一本の細い棒に呪力が宿るものと信じられ、髪に一本の棒を挿すことにより悪魔を払うことができると考えられていた。これが髪串であり、この髪串をさらに何本も束ねて櫛のようにも用いた。前者は簪、後者は櫛の源流と考えられる。このように、実用面と宗教的な要素の両面によって、髪飾は発達したものである。

茨城県や千葉県の縄文時代の遺跡から、骨製のヘアピンが発見されている。動物の骨を細く削り、針状にしたもので、頭部に彫刻をほどこしたもの、赤・黒の色を塗りわけて装飾しているものなどある。櫛では山形市衛守塚（日出羽村）出土のものがある。縄文時代のもので、前述のヘアピンとともに日本ではもっとも古いと思われる。竹を細く削り、一列に並べ、中央を曲げて、半月形の部分を糸で編み、その上に漆を塗ったもので、長さ九・五センチ、幅二・九センチの縦長の櫛である。この時代は横長の梳櫛もあったであろうが、遺品としてはなく、縦長の櫛のみ発見されている。形からいって、髪を梳くものではなく、髪をまとめた髻をおさえるピンの用も足したと推察され、実用と装飾を兼ねていたものと思われる。

この他実用を伴わないものに「挿頭花」という髪飾があった。『古事記』『万葉集』などに挿頭花の文字がみえ、歌には「ももしきの大宮人は いとまあれや 梅を挿して ここにつどへる」などの数首の歌がある。梅・桜・菖蒲・浜木綿などの花々や、柳・榊・松などのみどりの葉が多く用いられ、自然の生命力を身につけようとした心がみられる。この風習は、後世まで伝統としてのこっている。

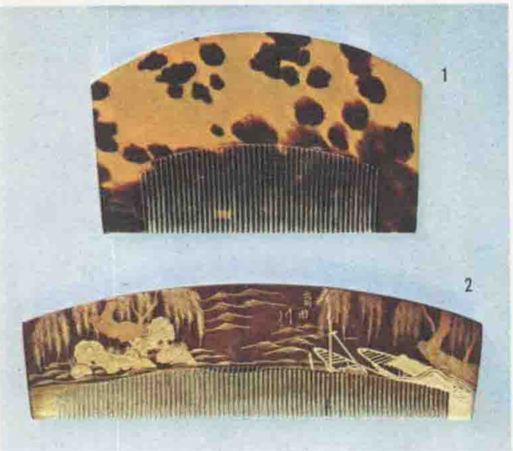
奈良時代になると、唐様式の影響で、風俗も唐風になり、髪形も新しい高髻が結われ、髻のまわりには、花形の簪が挿されている（この時代には簪のことを釵子とも呼んだ）。これは薬師寺に伝わる吉祥天画像の髪形などに見られ、また法隆寺宝物の伎楽面の中の呉女の髻に挿された釵子も唐風の影響が強い簪である。また実物でのこっているものでは、法隆寺献納宝物の聖徳太子が用いたと伝えられる二本足の簪で、銀製頭部には雲形の透彫の飾りがついている釵子である。

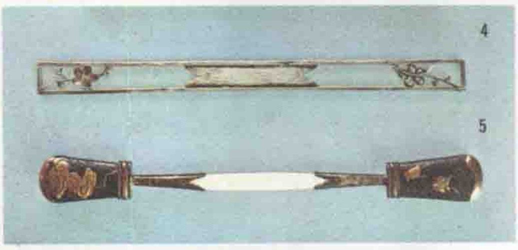
次の平安・鎌倉・室町時代の髪飾は、髪飾の歴史では不毛時代ともいえる時代で、遺品も実用的な整髪具としてのものはあるが、装飾品はほとんど見当らない。というのは、平安時代にはいりすべてのものが和風化されてくると、古代からの結髪時代が過ぎて、垂髪の時代となり、髪に直接櫛・簪を挿すことがなくなり、黒髪自体の美を誇ったからである。ただ菅原道真（八四五—九〇三）が大宰府で没したとき遺愛品を一括ゆかりの寺（大阪土師寺）に納めたが、おもに唐からの舶載品といわれている遺品の中に、装飾をほどこした櫛がある。象牙製の歯の部分が長く、棟と峰にべっこうの象嵌をした非常に大ぶりの飾櫛である（幅一〇センチ、高さ六センチ）。前述のようにこれは日本製ではなく、唐より持ち帰ったものであろうし、おそらく、実際には使用されたものではないと思われる。室町時代のもので熊野速玉大社に伝わる挿頭花は、奈良朝の生花を頭に挿した風習の遺風で、これは生花ではなく造花である。枝葉は緑・朽葉色、花は紅・赤・紫色など、色とりどりの細い絹糸を並べて張り合せた、いわゆる糸花である。藤・梅・菊・桃・椿・松などを象どった、風雅な糸花細工で、中世の貴族たちが式典の折りに冠に挿したり、舞姫が髪に挿したりする場合に用いられたものである。

櫛の遺品として、鎌倉時代のもので、三島大社の手箱の内容品の中に、白粉箱・歯黒箱とともに、化粧道具一式の一部として、梅螺鈿櫛一八枚がある。これは、材質が紫檀で梅の花に象った貝を峰の部分に埋めた気品ある装飾がほどこされている。同じく鎌倉時代のもので茨城県香取神宮に奉納されている手箱の中にも揃物の櫛がある。室町時代の櫛の遺品は、前述の熊野速玉大社に伝わる手箱の内容品の中に、化粧道具一式の一部として、蒔絵櫛二九枚がある。

しかし中世のこのような櫛も、すべてそのほとんどが実用的な梳櫛であった。奈良時代の二本足の唐風簪も、垂髪期を迎えて姿を消してしまい、短い寿命であった。それが再度流行するようになるのは、長い垂髪の時代が終り、髪を結いあげるようになり、技巧をこらすようになった江戸時代にはいってからである。

江戸時代の髪飾を述べる前に、まずこの時代の女性の髪形のアウトラインを簡単に説明しなければ、髪飾の発達の由縁が理解しにくいと思う。江戸時代前期の女髪は、一応結髪ではあるが、ごく素朴な簡単な髷であり男髷の模倣であったから、髪飾らしい華やかなものは、いまだ姿を見せていない。実用の梳櫛を髷の根に挿す程度であった。これが元禄以降の一八世紀初頭になると、女髷がだんだん複雑化してきた。すなわち髪を前髪・鬢・髱・髷の四つの部分に分け、髷にそれぞれの毛先を集めて結いあげる形式である。髷を中心に、区分された部分のそれぞれが美しく、最後に全体に統一された構成美が要求される髪形であるから、この統一美の一役をかっているのが、櫛・笄・簪の発生の元である。髪形というものは、立体的な美しさが必要であるが、この鬢・髱のある日本独特の髪形の場合は、形に制約があり、一つのわくにはまった髪形であるから、その人その人の個性を生かすには、自由で変化のある髪飾が大きな働きをするわけである。その起原はともに実





髪飾

櫛　1.斑べっ甲櫛　山高形
2.隅田川蒔絵櫛　利休形
3.鶴に松蒔絵櫛　天丸形

笄　4.梅透銀製笄
5.雷と人銀製笄

簪　6.銀製玉簪
7.銀製ビラビラ簪
8.べっ甲製耳掻簪
9.10.銀製平打簪
（いずれも江戸時代）

用から発したものであるが、江戸時代の櫛・笄・簪は、女性のもつ趣味性がもっとも端的に現われているものであり、貴族や武家・町人などそれぞれの階級の特色もあり、封建制度社会を反映して興味がある。

〔櫛〕はじめは梳櫛の原形に近く、棟幅もさして広くはなかったが、元禄期ごろから変化をみせ、爪形横櫛の基本形から、飾櫛としての多彩なものが生まれた。その材質には、木・象牙・べっこう・馬爪・牛爪、めずらしいのには、ガラス製のいわゆる切子（ギヤマン、ビードロ）と呼ばれる櫛もあった。形は細身・幅広・楕円形と多種多様で、それぞれ形式別に名称もつけられていた。地方や社会により好みの名称があって、系統的なものではないが、おもな名称をあげると、山高形・高原形・天丸形・鎌倉形・牡丹形・糸びん丸形・利休形・寛政形などある。装飾法には、漆・蒔絵・螺鈿・象嵌など、このほか透彫や、裏・表に図柄が続く返し文などがある。寛政期以後一九世紀初頭ごろは、幅一五センチ、高さ七、八センチのものが標準の大きさで、これ以上の大きさのものも作られている。これは髪形が派手になり、髷や特に鬢の張りが大きく派手になったのに伴い、櫛も大ぶりになったものである。これは笄や簪の大きさも同様のことがいえる。

〔簪〕江戸時代に発達した簪は、髪飾のなかでも、もっとも華やかな存在である。武家階級の子女が用いたものから町家の娘の用いたものまで、その階級に応じたそれぞれの華やかさがある。その種類を大きく分けると、耳掻簪・松葉簪・玉簪・平打簪・花簪・変り形簪などの種類がある。簪の基本的形式として、簪の頭には耳掻がつき、胴は足が二つに分かれているものである。元禄から享保ごろ、一八世紀はじめの、簪が世に出はじめのころの形は頭には耳掻をつけてはいない。また胴も分かれず一本足である。材質には、木・べっこう・金銅・銀・馬爪・牛爪・象牙・貝・珊瑚・ガラス・陶器などがある。

〔笄〕江戸時代の笄は、髪を巻いて髷をつくったことから始まり、棒状のものである。棒状の中央部は髪の中にかくれるが、両端が現われるところから、後には、中央の胴体の部分と端との材質を変えて、美しい蒔絵や、彫り、瑪瑙・翡翠で飾ったものが作られるようになった。江戸時代も末になると、本来髷をつくるための道具であった笄が、その実用から遊離して、でき上った髷の中へ、あとから挿し込むようになった。それで笄の胴の中央で分解できる「挿込み笄」というのが作られ、広く用いられた。また笄と櫛とがセットになった揃物も多く作られ、意匠や材質は同じ種類のものが用いられた。材料は櫛や簪の材料とほぼ同じものが用いられ、装飾法も大差はない。ただめずらしいものには、「鶴の足」と称する鳥の脛骨に蒔絵をほどこしたものがあった。文献にも鶴の足のことが載っていて、それには、べっこうの簪に飽き、さらにものずきに製造したものであろうと記されている。〈橋本澄子〉

📖橋本澄子編『結髪と髪飾』（一九六八・至文堂）

仮面

仮面 かめん　人が顔面を覆って他の何ものかに変身・化身するために用いるもの。顔の上半分だけに着ける半仮面もある。その分布・種類はきわめて多様で、表現内容からみれば動物面、人間面（人面仮面）、霊鬼仮面、神祇仮面、死面など、使用目的からは狩猟仮面、戦争仮面、祝祭・儀式仮面、呪術仮面、演劇仮面、遊戯仮面など、さまざまに分類できる。仮面はその材質の点でも多種多様で、木・土・布・乾漆のほか、貝や宝石をモザイク式にちりばめたものもあり、子どもの遊戯や児童劇では紙、セルロイド、プラスチックなども用いられている。

その発生はきわめて古く、発生動機も一様ではない。日本では近年縄文時代と推定される土製仮面が発見されたが、葬祭または呪術に用いられたものらしい。また現存未開民族では、動物の顔を模した面をつけて同種の動物に近づき、捕獲を容易にするという、生活手段としての使用動機や、祈禱・呪術用の悪霊病魔や善神をあらわす面などが非常に多い。それらには、模擬による共感作用や、威嚇の効用、神聖化の機能など、いろいろの原理効用がうかがわれる。そして概して、古代および未開民族間の原始的段階では、仮面は非人間的な場合が多い。日本に現存する獅子舞の面や、中国、インド、蒙古その他東洋諸国にひろく分布する鬼や悪霊仮面などは、その伝統をつたえるものである。

しかし一方に、文化の発達に伴って発生、発達するのが、他の人間に扮するための人間面である。西洋では古代ギリシア劇において、それは演劇仮面として発生、発達した。東洋においては中央アジア、インド、中国などで発生し、その中でかなり発達したものが各種の動物面とともに、伎楽と称する一種の行列祭礼芸能の仮面として日本へも渡来した。ついで渡来し現在まで伝承されている舞楽面の中にも人間面があるが、やがて仏像彫刻の発達とともに外来の技法の日本的再創造がすすめられ、日本独自の表情をもつ擬人的な神仏面が寺社の祭礼・行道会などに登場するようになった。それがさらに洗練され、発達の極にいたったのが能・狂言の面である。能面・狂言面には、もっとも代表的な女面のほか、男面、神や鬼畜や怨霊の面などさまざまな種類があるが、その芸術性において世界最高に位するといってよいであろう。なお歌舞伎の荒事における隈取や、中国の京劇における臉譜などは、顔面に直に描かれた仮面とみることもできる。

仮面は以上のように、元来は生活に密着したもので、やがて演劇の表現媒材の一つともなり、そのすぐれたものは独立した美術品として高い芸術的価値をもつに至っている。しかし現在においても、そうした高度な芸術的鑑賞の対象というだけではなく、何か他のもの、他の次元の存在に変身したいという人間の本能的な欲求のあるかぎり、仮面はつねに本来の存在意義を失わないであろう。近代リアリズム演劇を超えようとする前衛的な演劇運動や、夢と幻想をこのむ少年少女向きのテレビ番組などに、仮面がしばしば登場するのはその一例である。〈河竹登志夫〉

氈

氈 かも　氈の字義は、元来獣毛糸で織った織物、毛織物という意味であるが、日本でふつういわれているのは、上代の色氈や花氈、近世の毛氈にしても、組織された織物でなく、いずれもフェルト風に縮絨されたものである。ただ古く上代に日本で作られたという氈は、羚羊の毛を糸とまぜ織にしたものであったという。このほか文武天皇の慶雲元年（七〇四）に越後の国から兎毛布を献じたという記録があるが、元来採毛獣の牧畜のおこなわれなかった国では、獣毛製品はそのほとんど全部が輸入品であり、近世に入って羅紗（らせいた）

氈　縹地大唐花文氈　正倉院宝物　藍地に紅・黄・緑で大唐花文，唐花文を配した花氈で，同時代の唐花文錦と同様の形式が見られる

が輸入されるまでは、フェルトが唯一の獣毛製品として上代に伝わり、これを氈と呼びならわしたものであろう。上代の氈には前記の色氈と花氈があり、色氈は法隆寺にも正倉院にもある無地一色の氈。花氈は正倉院に三一床あり、華麗な文様のついたもの。これは羊毛を圧縮（おそらく簀子のようなもので巻き締めたもの）する過程において、種々の色に染めた羊毛の小片を地の上に置いて文様を表わしたものであろう。〈山辺知行〉

賀茂神社　かもじんじゃ　（上社）京都市北区上賀茂本山町、（下社）左京区下鴨泉川町。賀茂神社には上下二社あり、上社を賀茂別雷神社または上賀茂神社、下社を賀茂御祖神社または下鴨神社と呼ぶ。すなわち上社には賀茂別雷神を、下社は東本殿に母神玉依媛命、西本殿に外祖父賀茂建角身命を祀る。賀茂建角身命は神武天皇を熊野から大和へ先導した神とされ、最初は大和葛木におり、次に山背国岡田の賀茂を経て北上し、賀茂川をさかのぼった。そこで丹波国神野の伊可古夜日女との間に玉依比売をもうけた。その後、玉依比売は石川の瀬見の小川で丹塗の矢をひろって持ち帰ったところ、にわかに懐妊して男子を産んだ。建角身命は神々を集めて七日七夜の宴遊の後、御子に向って盃を与え、父と思う人にこの酒をすすめよ、と命じたところ、御子はにわかに盃を天に捧げつつ、屋根の甍を破って昇天した。ゆえに可茂別雷命という。

賀茂神社は山城北部の豪族賀茂氏の氏神として栄え、ことに平安遷都以後、朝廷はことのほかに尊崇し、大同二年（八〇七）には正一位の神階を奉っている。さらに伊勢の斎宮の制にならって、皇女を賀茂の斎院とすることは弘仁元年（八一〇）から始まった。五月一五日におこなわれる賀茂祭は世に葵祭と呼ばれて有名であるが、この祭の一環として五月五日におこなわれる賀茂競馬も、寛治七年（一〇九三）以来の恒例である。なお賀茂神社の社殿は二〇年一度の式年造替制が布かれていた。

上・下社の社殿はだいたい寛永五年（一六二八）の造営のものがほとんどであるが、これらのうち上社の本殿・権殿と下社の東西両本殿（国宝）は文久三年（一八六三）の建物であるから比較的新しい。しかしこれらの本殿はいずれも三間社流造の典型を示し、それにもまして重要な点は、上賀茂社は三〇棟、下鴨社は二四棟に及ぶ社殿全部が一括して国の指定を受けているということである。これは、賀茂神社は式年造替制の伝統が続いていたために、遠く平安朝時代の神社形式が近世・現代にまでかえってよく保存されてきた。そこで、現在の社殿がたとえ江戸時代の造替によるものであろうと、神社の隅々の建物まですべて完存し、それが平安朝にさかのぼる姿を完全に伝えてくれているという意味で、賀茂上下両社の在り方は非常に貴重なものがある。〈斉藤　孝〉

賀茂神社　上賀茂社と呼ばれる賀茂別雷神社は東西二殿並び，西を権殿，東を本殿という。権殿は仮殿であるが，本殿と形式・規模は変わらない。写真は権殿正面で，扉両脇の板壁に狩野風の獅子・狛犬の絵を描く

唐織　からおり　⇩錦

唐草模様　からくさもよう　蔓草模様を総称して唐草模様と呼んでいるが、中国伝来の蔓草という意味で名づけられたものであろう。また、からみ草の略語であるとする説もある（『貞丈雑記』巻八、調度之部）。『宇津保物語』に「唐草、鳥など彫り透して…」という文章があるから、平安時代にはすでにこの名称が使われていたことがわかる。唐草模様の起原はたいへん古く、その分布状態は驚くほど広い範囲に及んでいる。古代エジプトのロータス、ロゼット、メソポタミアのパルメットなどを弧線や渦巻線でつないだもっとも古い唐草、ついでそれらを集大成し、リズミカルな形式に展開していったギリシアの唐草、やがてこれにアカンサスの要素がとり入れられ、これがローマへと受継がれていった。こうした西方系の唐草がシルク・ロードを通って中国に入ってきたのは六朝時代のことである。さらに朝鮮半島を通り、日本に渡来したのは古墳時代末期で、その後、主として仏教美術の装飾模様として広く愛用された。唐草模様を植物の種類によって分類すると次のようになる。⑴忍冬唐草　古墳時代後期から飛鳥時代にかけて大陸から入ってきた模様。扇状に広がった唐草の葉が忍冬に似ているところからこの名がある。法隆寺献納御物の金銅灌頂幡縁飾（七世紀）の忍冬文が有名。⑵宝相華唐草　中国においては唐・宋代に、日本では奈良時代から平安時代にかけて流行した。⑶葡萄唐草　葡萄の実や葉・蔓を唐草のモチーフにとり入れた模様。前九世紀のアッシリアの模様がもっとも古く、前四世紀ごろギリシアに伝わり、ヨーロッパではローマ時代以後、キリスト受難の象徴として、多くの聖堂の内部装飾や石棺の装飾に用いられた。中国には後漢末から六朝時代に伝えられ、やがて日本でも飛鳥・奈良時代に流行した。法隆寺金堂天蓋（七世紀後半）、薬師寺本尊の台座（八世紀中ごろ）などが有名。⑷蓮唐草　蓮の花・葉・蕾・実などを唐草形式にまとめた模様。仏教美術とともに、西域・中国を経て飛鳥時代に渡来し、おもに仏像の光背や、華鬘・華籠・経箱・経巻の見返しなど、仏具類の装飾に用いられた。⑸牡丹唐草　日本では鎌倉時代ごろに、この模様が多く見られる。中国では蓮唐草と同じように、世俗的な織物や陶磁器の装飾などにも使われている。その他にもいろいろあるが、いずれにしても、唐草の生命ともいうべき抽象的なリズムは、日本人の感覚にとって異質的なものであったためか、平安時代を過ぎる

ガラス絵　〈右〉「聖母子図」　28×18cm　19世紀中ごろのチェコの作品
〈下〉「猫と火鉢に寄る女」　24×35cm　江戸末期に歌川国芳門下が描いたとみられる

と仏具装飾以外にはあまり好まれなくなっていった。日本の唐草は花文中心のものか、それとも今日風呂敷に見るような動きのない曲線模様のいずれかである。〈吉村元雄〉

ガラス絵 ——え　ふつう、ガラス絵というのは、透明な板ガラスの裏面に膠水または油でといた絵具で人物や風景などを描いて、その表から見るようにしたものをいう。すなわち一方から絵を描いてその片側へ絵の答を出す技術であるから、ふつうの絵とは逆の順序に彩色を重ねていくのが特徴である。

ガラス絵は、西洋に始まり、中国、日本にも伝わった。一七世紀の末から一九世紀前半にかけてドイツ、チェコスロバキア、またルーマニアなどの東欧で多く製作された。それらはほとんど例外なく宗教的民画であって、一様に小型で、*イコン（聖画像）として家々にかざられ礼拝の対象となった。中国では、清朝の乾隆時代（一七三六—九六）からで、イタリア人で中国に帰化した画人郎世寧（*カスティリオーネ）などが、西欧から将来した。製作地は、北京および天津と、中国南部の広東とが中心であるが、広東系のものにすぐれたものが多い。

日本でのガラス絵に関する最初の文献は、寛文三年（一六六三）三月オランダ人船長より徳川将軍への献上品の内に「びいどろ絵板五十枚」の記録がある。当時、ガラス絵は「びいどろ絵」とよばれることが多かった。日本のガラス絵は、(1)長崎系(2)江戸および東京系　(3)上方系とに大別される。長崎では、石崎融思（一七六八—一八四六）や荒木如元（一七六五—一八二四）などがガラス絵を描いている。長崎系ガラス絵は、一八世紀の終りから一九世紀前半までが盛期で、その初期のものは絵画的にすぐれている。江戸では、*司馬江漢が天明九年（一七八九）二月九日岡山でびいどろ絵を描いた記事が『江漢西遊日記』に載っている。また*葛飾北斎も『絵本彩色通』（一八四八刊）の中でびいどろ絵の描き方を述べている。現存する江戸系のガラス絵は、浮世絵師歌川国芳門下たちの製作が主で、それが明治の東京系のガラス絵となるが、明治三〇年代初期にその伝統を絶った。しかし、昭和年代に至り洋画家たちの間にふたたびガラス絵製作の機運がおこり、*小出楢重はその優品を残しているし、芹沢銈介（一八九五—　）は民画的なガラス絵を描いている。〈内田六郎〉

📖内田六郎著『硝子絵』（一九四三・双林社刊）▽佐田勝著『ガラス絵』（一九六八・造形社）

ガラス工芸 ——こうげい　ガラスの特質は透明体または半透明体であること、加えて光を屈折する性質と表面反射があることである。この三つはそれぞれの美しさの要素をそなえていて、自然のうちに独自の美学を形成している。液体でいえば、葡萄酒や香水などの魅力は、ガラスの透明体を通して色彩の見えるところにあり、さらにこの美しさをそのままみせるためには、無色透明の器が必要となり、これを最上に表現できるのがクリスタルガラスである。またガラスの美しさは、宝石の色彩のある反射の華麗さと同様の反射の美にもある。カットグラスのレンズ効果は物理的なものの典型で、機械的な美を追究する近代感覚をそなえている。このようなところに、伝統的な工芸材料を用いていながら、近代的なフィーリングをもたらす効果は十分である。

●**歴史**　一般には、古代ガラスが古いとされているが、これが発見される前に、次の三種の天然ガラスがあった。

(1)黒曜石（オブシジアン）　石器として、小刀や矢鏃などに使われてきた天然ガラスで、以前はあまり注目されなかったが、近年は焼いて細かくしたものが断熱性のあることがわかり、パーライトと命名されて実用化されている。日本では北海道の十勝石の名で知られている。この石は欠けた状態が貝殻状の筋にみえ、ガラスを証明している。(2)雷ガラス　雷光ガラスまたは衝撃ガラスといわれ、海岸の白砂（珪砂）に落雷のあったときにできる石英ガラス（不透明）で、ときには筒型になるといわれている。(3)テクタイト　これはボヘミアをはじめ、世界のいくつかの限られた地方で見いだされる天然ガラスである。

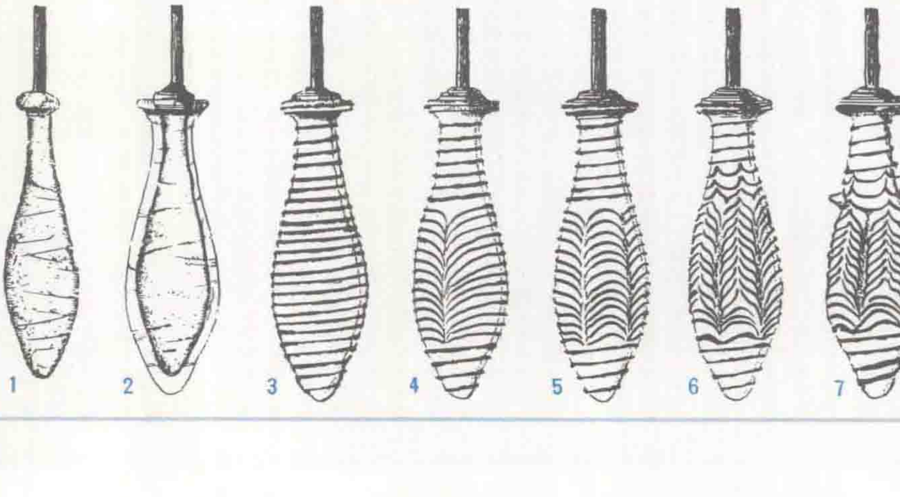
いわゆるガラスはこれらの天然ガラスとはまったく別の偶然から発見されている。ローマの科学者プリニウスの『博物誌』の中に、フェニキアの商人がベリュス河口の海岸に漂流し、商品のナトロン（天然ソーダ）の塊で作ったかまどで火をたいたところ、この灰の中に透明な光る物質を発見したとある。これが最初のガラスである。一九二六年、アメリカのモンロー W. L. Monro はこれを確かめるために、砂とソーダをまぜ、その上に薪をのせて火をつけたところ、二時間後、灰の中に、砂とソーダとが化合してガラスができていた。モンローはこれをガラスの起原を語るものとしている。

〔古代ガラス〕イギリスで発見されたバビロニアの土版は前七世紀ごろのもので、楔形文字が刻まれていたが、これがガッド J. Gadd とトンプソン R. C. Thompson によって解読され、詳細な補註がつけられて公表された。それにはガラスの製造法が記されていた。この製造法は秘密を守るため暗号が使われていたので、解読は困難を極めたと伝えられている。その記録によると、当時のガラスの製法は、今日とまったく違った方法であることを示し、一度基本調合を溶かし、いったんそれを水揚げし、さらに着色剤その他を加え、ふたたび溶かす方法が記されていた。この方法はのち、一六世紀まで伝えられるようになった。

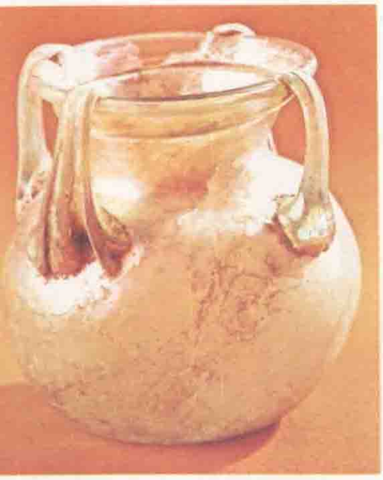
〔古代エジプト・ガラス〕砂芯ガラスは別名サン

砂芯ガラスの製作

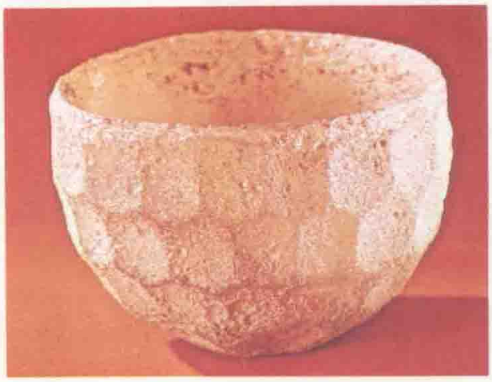
〈1〉金属棒の先に布類や砂を巻き，瓶の形を造る
〈2〉溶けたガラスのなかに〈1〉の芯を入れる
〈3〉色ガラスの紐を温めながらスパイラルに巻きつける
〈4〉〈5〉ふたたび温めてかぎ棒で巻いた紐の一部を図のように引き下げる
〈6〉次に反対の方向に引き上げる
〈7〉文様ができあがり，耳・口元を形造る



ガラス工芸

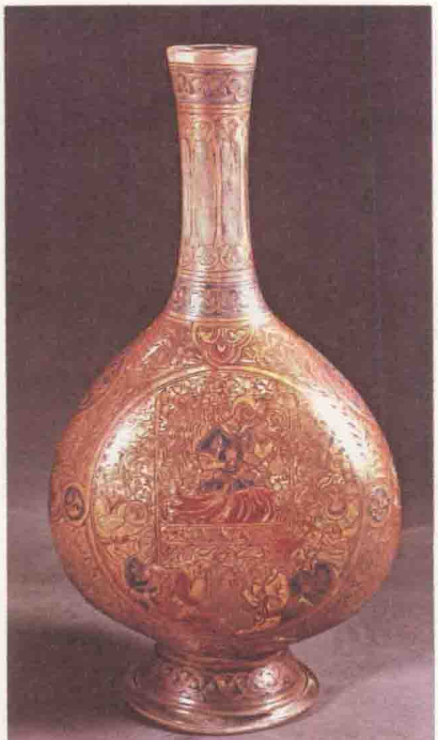


ローマン・グラス　吹きガラスの特色をよく発揮した作品。高さ7.4cm　東京　出光美術館



ササン朝ペルシアのボール　ぶどう酒用の酒杯と思われるが，ラフなカットに味がある。正倉院の白瑠璃碗もこの手のもの。高さ7.8cm　径11.8cm　東京　出光美術館

古代エジプトのサンド・コア・ガラス　前5～前2世紀ごろのもので，右は高さ14.6cm，左は高さ6.3cm　東京　出光美術館



〈右〉イスラム色絵金彩天使楽人類瓶　彩金技術の優秀性を示す窯彩ガラス。高さ32.6cm　東京　出光美術館

〈左〉ベネチアのエナメルド・グラス　バルベリーニ作と伝えられる「祝婚杯」　1460－70年ごろ　ベネチア　ガラス美術館

ド・コア・ガラスといわれており、メソポタミアやエジプトのガラスを代表している。エジプトのテル・エル・アマルナに古代のガラス窯らしいものが発見され、イギリスの考古学者ペトリによって『古代エジプトの美術および工芸』という一冊にまとめられている。サンド・コアとはその名の示すように砂の芯にガラスを着せていく方法で、今日の吹きガラスとまったく違った製法である。簡単にその技法をのべると図（▷137）のようになる。1～7までの過程の間、炉の中では砂芯にかぶせたガラスの頭、または部分を温めながら作業をすすめる。最後にこのガラスの部分を藁灰の中に入れておき、十分さめたら、砂芯をたんねんに掘り出して瓶の内側を仕上げる。したがって、瓶の内側がなめらかでなく、これがサンド・コア・ガラスの特色であり鑑定の要点である。

【ローマン・ガラス】吹棹の発見された年代は不明であるが、ローマ時代には吹棹でつくる吹きガラスが隆盛を極めたことは、先のプリニウスの『博物誌』にものべられており、一方資料としても膨大な作例が今日まで伝えられている。そしてヨーロッパ中世にはステンドグラスがゴシックの教会堂を飾り、ルネサンスにはベネチアに中心を移した。ローマン・グラスはブローイングとよばれる吹きガラス法によって代表されるが、まことに自由な形態をしており、ガラス細工中もっともガラスの特色をもった造形といえよう。数々の名品もこの中に含まれている。

【イスラム・ガラス】イスラム教徒は古代エジプトやシリアから学んだ技術をユニークなデザインに仕上げた。九世紀から一一世紀にかけて、イスラム・ガラスは浮彫（レリーフ・カービング）とエナメルド・グラスに代表されるようになった。前者は線を彫り残す技術で、非常に芸術的香りの高いものであり、後者は偶像をきらったイスラム教独特の所産となった。デザインのモチーフは、コーランの聖句やイニシアルが使われ、その後*アラベスクを形成していった。中世のイスラムは科学技術を保存しつづけ、やがて十字軍によってベネチアに伝えられ、その地で再生された。

【ベネチア・ガラス】一三世紀にはいるとベネチア・ガラスは軌道にのり、ギルドさえできた。ガラス工はすべてムラノ島に集められ、国の庇護のもとに技術の流出をふせいでいた。ガラス工には多くの特権が与えられたが、ムラノ島から出ることは許されなかった。一五世紀には無色透明のクリスタルガラスも発明され、つづいて美しい繊細なレースガラスやエナメルド・グラスが製作され

ベネチア・グラス　ゴブレット(左)と把手つき杯　いずれも16世紀中ごろ　ベネチア　ガラス美術館

ベネチア・グラス　ゴブレット(左)と聖遺物容器　いずれも典型的なベネチアの細工で，ゴブレットは16世紀末，容器は15世紀末の製作。　ベネチア　ガラス美術館

江戸切子三つ重ね酒盃（江戸時代）　東京　サントリー美術館

薩摩切子水指(江戸時代)　色被せを大胆にカットしたデザインで，近代的なセンスにあふれた名品。高さ９cm　東京　サントリー美術館

エナメルド・グラス（1814）　ウィーン製の酒杯　ウィーン　オーストリア工芸美術館

中国乾隆グラス　厚い赤色ガラスを乳白の素地にかぶせ，中国独特の文様を浮彫にしたもの

た。それらはいずれも豪華なデザインを特色としている。

〔東洋のガラス〕漢代（前二〇六―二二〇）に中国にガラスが渡ったことは文献にもあり、後漢の字書『説文解字』の中に「石之有光者璧珋也　出西胡中」とあるのもおそらくberylの音訳と思われる。のちに「流離」または「瑠璃」などともよばれ、日本でも室町時代まではるりとよんでいた。別称として夜光杯とか夜光の璧とかいわれたことも多くの文献にみえる。『魏略』やその中の「西域伝」にも、パミール高原や流砂を越えて中国にガラスがはいってきたことが記されている。唐代・宋代はもちろんのこと、中国には多くのガラスについての文献があり、ペルシア方面からの種々の技法が伝えられ、元代には燕京に瑠璃局が設置されたほどである。中国のガラス史の中でもっとも中国らしいものは清朝に開花した。いわゆる乾隆ガラスがそれである。多くは半透明・不透明のガラスを使っている点を見ても、玉にあやかりたい心理の現われと思われる。とくに二次加工の彫刻が圧倒的であることも、玉の加工技術をそのまま利用したからである。スナッフボトル（嗅煙草瓶）はポケット用の小品であるが、デザインはまったく中国のもので、世界中の愛好者に親しまれている。朝鮮にも漢代以降ガラスは入っているが、多くは考古資料である。

〔日本のガラス〕日本でガラスをつくるようになったのは近世である。伝世品としては正倉院ガラスが有名で、白瑠璃碗・緑瑠璃十二曲長坏・紺瑠璃坏・紺瑠璃壺・白瑠璃高坏など代表的なもののほか、細かいものが多数ある。このほか著名なものは、仁徳天皇陵・安閑天皇陵から出土したカットグラスで、その他考古資料は数え切れないほどあげることができる。これらの多くは中国に伝えられたものが、さらに日本の朝廷に舶来されたものらしい。これらに対してはそれぞれの研究報告書も作成されている。その後、キリシタンの伝来が二度目の舶来として数々の品をもたらした。

幕末には、島津藩が武器製造にからんで耐酸瓶の必要にせまられ、ガラス工場を設置した。その規模は当時としてはかなり大きく、職人は一〇〇人で、窯も一〇基（一基一本るつぼ）くらいあったと伝えられ、島津資料にくわしい。これら薩摩切子は今日では貴重な美術品となっている。このほか、江戸切子、長崎ガラス、佐賀ガラスとよばれるものが残り、あるいは萩にもガラス工場があったとされているが、それぞれの歴史が入り組んでおり、正確な資料は見当たらない。しかし、加

賀屋の引札（カタログ）や目録に、おどろくほど多くのガラス製品や科学計器類がでているのは注目に値する。

●**技法**　工芸ガラスは大きく分けて、珪砂・アルカリ（ソーダ灰）・ライム（石灰）を主原料とするソーダライムガラスと、最上質珪砂・アルカリ（炭酸カリ）・鉛（光明丹）を主原料とするクリスタルガラスの二種になる。

ガラス製造に用いる燃料は硫黄分の少ない石炭が多く用いられたが、最近ではB重油、また公害面からA重油がすすめられている。

〔吹きガラス〕型をいっさい使わず、飴細工のようにして仕上げる方法を吹きガラスという。吹棹を用い、息を吹き込んで、あとは制御するだけである。ただし、高熱作業のための道具類は使用する。別名宙吹きガラスという。

〔型吹きガラス〕木型（サクラ・ナシ・ハンノキ）・金型（鋳鉄・アルミ）をあらかじめ用意して、その中に溶けたガラスを吹棹の先に巻きとったものを入れ、息を入れながら棹を回して吹き上げ、その後、徐冷炉に入れる。翌日炉から出し、不要の部分を切りとり、そのあとをグラインダーで磨き、さらにガスバーナで焼きあげる（火磨fire polishing）。薄肉のものは多くこの方法をとり、厚肉のものはカットで磨きあげている。

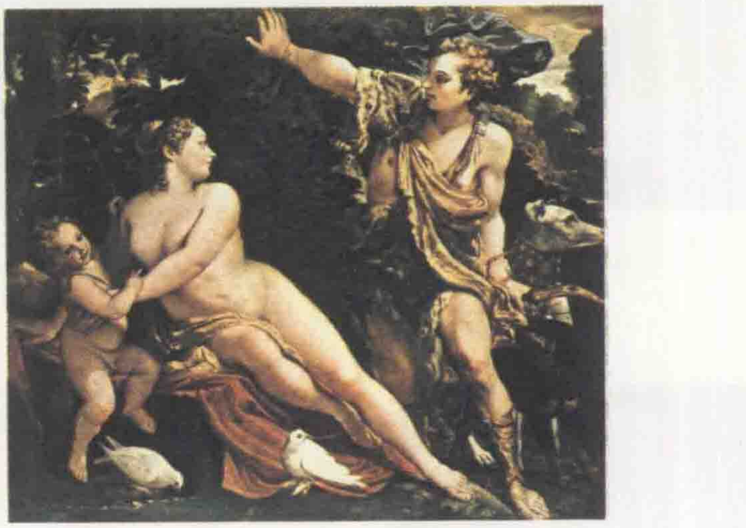
〔吹込み〕金型の中に吹込んで作る方法を吹込み法という。ビール瓶や牛乳瓶は、吹込み法の大量生産に属する。

〔押型（プレス）〕鋳鉄の型に目的のデザインを鋳込み、型を仕上げる。その場合、多くは二つまたは三つ割の機構を備えている。割れ目に二個のハンドルがついていて、それを留める留金があり、留金で留められた型の中にガラスを巻きとり、必要量を鋏で切り落す。これを杵（中心になる型）でプレスする。押したときガラスがはみでないために、あおりを用いる。

これら三種のガラスは徐冷法という温度調節によって、一定時間徐冷炉の中に入れて、ガラス全体を五五〇度前後に保温し、徐々に温度を下げる（一昼夜くらい）。

〔切子〕一般にカットグラスとよぶもの。金剛砂（ガーネット粉）を付着させたグラインダーでカットし、次に水成岩のグラインダーで中仕上げし、最後に木板に磨き砂をつけて仕上げるのが一般的な方法である。さらにチタンや弁柄によるバフ磨きと薬品による酸磨きもおこなわれている。

〈右〉**唐津**　彫唐津茶碗（桃山）高さ9.6cm 口径13.9cm　器の表面に彫文様をつけたものを，俗に彫唐津という
〈下〉**カラッチ**（アンニバレ）「アドニスとビーナス」(1595ごろ）油彩　217×246cm ウィーン美術史美術館　アドニスと艶麗なビーナスの姿態，そしてキューピッドに至るリズムは三者の内容的なつながりを支えている



〔彫刻〕銅板製の直径の小さいグラインダーにカーボランダムをつけ、ガラスの表面を彫込むもので、写実的な絵柄を彫るのに適している。イニシアルなどによく用いられる。

〔窯彩（エナメルドグラス）〕仕上がったガラスの表面に、色ガラスのプリット（色ガラスの粉末）をある種の溶液で溶かした絵具を用いて上絵を描き、ふたたび電気炉で焼き付ける。この種のガラスは、歴史的にはイスラムがすぐれ、技術をヨーロッパに伝えた。ステンドグラスもこの技法を多く利用している。

以上のほか、モザイク・紅彩（ラスター）・鍍金（ギルディング）・腐蝕（エッチング）・鏡の銀引き・結霜（ガラスに膠を塗り、ある温度に保つと膠にガラスがはぎとられる）など数種の技法がある。〈佐藤潤四郎〉

唐津　からつ　唐津焼とは、肥前一帯（佐賀県・長崎県一部）に散在する三〇〇近い窯で焼かれた陶器の総称である。唐津と呼ばれたのは、唐津に近い岸岳諸窯（飯胴甕・帆柱・皿屋・道納屋谷など）のものがもっとも古く、その製品が唐津の港から各地へ出されたのがもとであろう。岸岳のなかでも飯胴甕窯は唐津最古といわれ、その起りはすでに室町時代に始まるとみられている。しかし唐津焼が盛んになったのは桃山時代からで、すなわち豊臣秀吉の文禄・慶長の役に多数の朝鮮陶工が鍋島藩の手で連れ帰られたが、やがて彼らは領内の肥前一帯で窯を築き、李朝風の陶器を焼いた。唐津焼の全盛時代は慶長から元和（一五九六—一六二四）にかけてで、これを古唐津とよんでいるが、有田で磁器が始まってからは、これに押されてしだいに衰微した。

古唐津の多くは甕・鉢・碗などの雑器であるが、なかに一部では茶器や懐石道具も焼かれている。釉には、灰釉・藁白釉（失透の白ナマコ）・長石白釉・黒飴釉がある。釉下に褐色の絵付したのは絵唐津といわれ、古唐津でもっとも賞美される一つである。また、朝鮮系の刷毛目や三島（象嵌）も、簡素な装飾手法として使われている。古唐津の種類では、もっとも多い無地ものはときに無地唐津ともいわれ、これに次ぐのは絵唐津で、素朴な画趣が茶人によろこばれ、斑唐津も特色の一つであるが、これには沓形の碗・鉢で飴釉と白ナマコの掛分けになったものと、白ナマコだけのものと二種があり、朝鮮唐津と呼ぶのは、黒飴釉の地に白ナマコの流し掛けになったのが特色で、茶人の間でことに珍重され、瀬戸唐津（皮鯨手）は平茶碗で口縁に黒い縁釉がかかっている。そのほか黒飴釉の手は黒唐津といわれ、黒飴釉と白釉とを二重掛けした蛇蝎手、中期以後のものに献上唐津や、刷毛目に錆絵と銅緑彩の松絵の飯胴甕・徳利がある。今日唐津の代表作家としては一三代中里太郎右衛門がいる。〈満岡忠成〉

カラッチ　Carracci　イタリア、ボローニャの画家一族。当時のマニエリズモの風潮に抗してルネサンスの巨匠の作風を研究し、折衷主義を唱えて、ボローニャ派の形成に尽力するとともに、イタリア・バロック絵画確立への途をひらいた。また、アカデミアを設立した。

(1)ロドビコ・カラッチ　Lodovico Carracci（一五五五—一六一九）四月二一日ボローニャに生まれ、プロスペロ・フォンターナに学んだが、のちフィレンツェに出てパッシニャノにつき、*サルトの作品を研究、さらにパルマでは*コレッジョ、ベネチアでは*ティントレットらの大家の作風を研究し、ひろく先人の技法を学んだ。当時のマニエリズモの風潮に抗して、従弟のアゴスチーノやアンニバレとともにボローニャにアカデミア・デリ・インカンミナーティ（美術学校）を設立し、二人がローマに去ったのちもその経営につとめる。また、盛期ルネサンス作家の客観的真実への復帰を唱えて、ボローニャ折衷派を創始した。人体研究・遠近法・明暗法などを組織的に教授し、*ドメニキーノ、グイド・*レニ、アルバーニらの画家を養成するとともに、みずからボローニャの諸宮にモニュメンタルな装飾画を残し、バロック絵画の確立に寄与した。一一月一三日ボローニャで没。

(2)アゴスチーノ・カラッチ　Agostino Carracci（一五五七—一六〇二）ロドビコの従弟。八月一六日ボローニャに生まれ、はじめ金工のもとに入門したが、のち、ロドビコの指導をうけ、一五八一年にパルマに出て*コレッジョの作風を学び、次いでベネチアにおもむき、*ベネチア派の巨匠たちの絵画を版画につくった。翌年ボローニャに帰り、弟のアンニバレとともに、ロドビコの計画したアカデミア（美術学校）の創設に参画し、また同地のマニャニ宮、サンピエリ家などの壁画装飾を共作した。一六〇二年、ローマに行っていた弟アンニバレの仕事に協力するため同地におもむき、ファルネーゼ宮の壁画を共作、『ガラテアの勝利』と『セファルスとアウロラ』を描いたが、弟と不和となりボローニャに帰った。のちパルマ公に呼ばれてジァルディノ宮の天井に神話主題の壁画を描いた（未完）。二月二三日パルマで没。コレッジョの作風に傾倒するとともに、*ミケランジェロの影響もうけ、鋭く自然を観察して、風景描写

カラバッジョ「女占い者」(1594) 油彩 99×131cm ルーブル美術館 初期の作品で若々しい自然主義的な作風を示している

に新境地を開いた。ボローニャにある『聖ヒエロニムス』や『聖母昇天』も傑作として有名。

(3)アンニバレ・カラッチ Annibale Carracci (一五六〇─一六〇九) アゴスチーノの弟。一一月三日ボローニャに生まれる。コレッジョやその弟子*パルミジアニーノの作風から影響をうけ、従弟のロドビコやアゴスチーノとともに、アカデミア(美術学校)の創設に協力し、ボローニャ派の形成に尽力した。一五九五年にローマに行き、ファルネーゼ宮の壁画制作を始めたが、*ラファエロや*ミケランジェロの作風からも影響をうけた。兄と共作した壁画のうち彼の手になる『酒神とアリアドネの勝利』はとくにデッサンにすぐれ、リズミカルな構成と強い筆勢とをもって豪華豊麗な装飾美を発揮して、イタリア・バロック絵画の代表作の一つとなった。兄アゴスチーノのような文学的な素質には乏しかったが、群像の有機的な構成の点では兄にまさっていた。風景画も、樹木や山水を自由率直に写し、明澄な調和と自然の実感を与えて、バロック絵画完成への役割を果たした。七月一五日ローマで没。〈摩寿意善郎〉

カラバッジョ Caravaggio (一五七三─一六一〇)

イタリア、初期バロックの代表的な画家。本名はミケランジェロ・メリーシ Michelangelo Merisi da Caravaggio で、北イタリアのベルガモ近郊のカラバッジョに生まれたため、この通称で呼ばれる。一五八四年にミラノの画家シモーネ・ペテルツァーノについて学んでいたことが最初の消息として知られる。ベローリの『近代画家・彫刻家・建築家列伝』によれば、彼はふしだらな闘争的な性格で、ある事件を起こしてミラノからベネチアに逃亡し、そこで*ジョルジョーネの色彩に共鳴したとあるが、はたしてベネチアに行ったかどうかは不明。しかし、彼の絵画がベネチア派との関連をみせていることは明らかで、あるいは最初の師匠ペテルツァーノがベネチア派亜流の*マニエリズモの画家であったことによるのかもしれない。一五八九年ごろから九三年ごろのあいだにローマに移り、はじめは貧困と病苦のため悲惨な生活を送ったが、やがて枢機卿デル・モンテの保護をうけ、二、三年にして「自然主義者」として名声を高めた。静物や肖像を緻密な写実の技法で描き、さらにそれが激しい明暗の空間構成をもつ宗教画の大画面となってバロック様式を確立した。一六〇六年に争いごとから人を殺してローマから逃亡し、〇八年にはナポリからマルタ島に移った。そこでも争いを起こしてシチリア島に渡り、ふたたびナポリにもどって、許されてローマに帰る途中、ポルト・デルコレの海岸でマラリア熱のため若くして死んだ。ウフィーツィ美術館の『バッカス』、ルーブル美術館の『女占い者』と『聖母の死』、ローマのサン・ルイージ・ディ・フランチェージ聖堂の『聖マタイの召命』、バチカン宮の『キリストの埋葬』など、聖母や聖者のモデルにローマの貧民たちの姿を用いるとともに、光と影の鋭い対比を技巧的に用いることによって、対象についての彼のビジョンを純化し、構図を深め、そこに形象を力強く彫塑的に描写して近代写実の道を開拓した。金色の光のもとに明色の調和で構成されていた初期の作品から、荒々しい抑制された光に照らし出された晩年の陰鬱な作品にいたるまで、彼の芸術はつねに光と形についての根本原則を確立しており、イタリア的な造形の伝統を復活させ、後期マニエリズモからバロックへの転換への道をひらくとともに、フランス・*ハルスや*レンブラントから初期の*ベラスケスに影響を与え、一七世紀ヨーロッパ絵画の先駆をなした。イタリアにおいても彼の影響力は大きく、とくにナポリでは彼の画風は直系の門人であるスペイン人*リベラを通じてサルバトール・ローザに受け継がれた。〈摩寿意善郎〉

唐門 醍醐寺三宝院唐門。同寺の公式の入口。唐破風を左右に向けた平唐門のめずらしい例で，簡素なうちに桐と菊の大きな紋をあしらった意匠が桃山気風をよく伝えている。国宝

からみ織 からみおり 織物の基本組織の一つで、相隣る経糸が互いに綟り合い、その間に緯糸が通って組織され、織面に隙間が現われているもの。紗・絽・羅などがこれに当る。これを織るためには、振綜という装置を用いて、杼道を開口するときに綟らす経糸を隣の経糸の下を右または左にくぐらせて上へ引き上げ、そこへ緯糸を打ち込んでいく。このために、筬で打っても緯糸は交差した経糸にはばまれて接することができず、裂が薄く透いて織られていく。この種の織物は恐らく網目編みの一種で、レース編みの祖型ともいうべきスプラング(糸を網目状に綟らせて、緯糸の代りに細い棒を通しては、綟りを抑えながら上下に綟りを作って最後に棒の代りに留糸を通して綟りを留める)から発したものであろう。すなわち、もっとも組織の複雑な羅がはじめに起こり、紗や絽(からみ織に平織の加わったもの)はあとになって始まっている。→羅 〈山辺知行〉

唐門 からもん 屋根全体が唐破風の形をした門のこと。唐破風の妻が入口の方向に向く向唐門と、それと直角に向く平唐門がある。また屋根全体は切妻造や入母屋造で、軒先にだけ唐破風をつけたものも唐門と呼ぶことがある。四方の軒とも唐破風になったものは四方唐門である。唐門は平安時代の末ごろから貴族住宅の表向きの門に用いられ、近世には神社や寺院の門にも使われる。軸部の形式は四脚門が本式であるが、棟門なども多い。なお唐破風は屋根に特殊な反転曲線状のたるみをつけた破風のことで、平安時代に日本で生まれたものである。その形が優美なことから、中世以降各種の建築に利用され、なかでも門・玄関・出入口の屋根に用いられることが多い。屋根全体が唐破風になったものと、軒先の一部だけ唐破風にしたもの(軒唐破風という)がある。唐破風に用いる曲線状の垂木を輪垂木・茨垂木と呼び、また軒唐破風の桁を菖蒲桁という。→門 〈大河直躬〉

唐様 からよう (1)江戸時代、中国の書を学んだ一派の書風の総称。この時代は、儒学の普及に伴い、漢学者を中心とする階層に中国風の書がしだいに流行した。和様の書が、その流儀を墨守するのみであったのに対し、唐様はその学ぶ所の相違や、自己の創意を出すなど、多様な書風がおこなわれ、江戸時代の書は、和様よりも唐様に見るべきものが多い。江戸初期にはまだ見るべきほどのものもなく、唐様と称するものも、朝鮮渡りの粗雑な法帖を学んだ朝鮮様に過ぎなかったが、この風は真の唐様の興隆ののちまでもある程度の勢力を維持していた。この派に佐々木玄竜・文山兄弟・直幸正真などがいる。承応(一六五二─五五)ごろ、明末の争乱を避けてわが国に帰化した黄檗僧を中心とする人々には、書をよくする者が多く、唐様の興隆に大きく寄与した。とくに*独立は中国本土の正統的な書法を体得しており、その書風を高天漪に伝え、また*北島雪山とも交渉があり、唐様の興隆に絶大の影響を与えた。北島雪山は、長崎において清人兪立徳に*文徴明の書風を学び、*細井広沢に伝えた。広沢はこの派の正統性を主張し、また本格的な法帖の製作技法を開発するなど、唐様の普及につとめた。門下に子の九皐はじめ、平林惇信・関思恭・三井親和・松下烏石などを出し、江戸を中心に、文徴明を宗とする広沢一派の書風は、唐様の主流となり広く文人学者の間におこなわれた。このころ、京坂には大師流に基づき内閣秘伝字府を奉ずる藤木敦直・寺井養拙・佐々木志頭磨一派の書風が流行したが、広沢一派から邪道として排撃され凋落したが、その末流は京坂北陸の民庶の間に根強くおこなわれた。その後、舶載される法帖もふえ、またわが国でも精工な法帖が作られ、学書の範囲が広まり、上は晋唐よ

カリアティード　エレクテイオンの乙女の壇を飾るカリアティード（女像柱）

〈上左〉カルパッチョ　「ウルスラとヘレウスの出会い」(1495)　油彩　280×611cm　ベネチア　アカデミア美術館　聖ウルスラ伝説を主題とする9連作の一つで、連作の中でもとくに有名な作品

カルフ　「静物」油彩　ルーブル美術館　材質感の完璧な描写、垂直性を強調した構図は彼の静物画の特徴で、当時のオランダ人に非常に好まれた

〈左〉カリエール　「病気の子ども」(1885—86ごろ) 油彩　101×82cm　ルーブル美術館　好んで母性愛をテーマにした多くの母子像を描いているが、母親の不安が画面ににじみでている

り下は米舶清人に清代の新風を学ぶなど、唐様の書風はますます多彩となった。この時期の晋唐派は*沢田東江・*韓天寿、明清派は*趙陶斎に代表される。文化文政より幕末にかけては唐様の総決算期で、前代より碑帖の鑑識や書学はいっそう精密になった。*巻菱湖・*貫名菘翁・*市河米庵を幕末三筆、あるいはこれに*小島成斎を加えて幕末四大家とも呼ぶ。菱湖・成斎は晋唐を宗とし、書法の源流、文字の変遷を深く研究し、その書は格調正しい。菘翁は晋唐を主とし、これにわが国上代の風を加えて情緒がある。米庵は京坂文人と交わり、文人趣味に感化をうけ、宋の*米芾の風に明清の新風を加えた。これらの門流がその師風を伝えて明治に至るが、とくに菱湖の風はいわゆる教育書道の面に、菘翁の風は芸術書道の面に、それぞれ昭和に至るまで影響を及ぼした。〈北川博邦〉

(2)鎌倉時代に禅宗が中国（宋）から伝えられたとき、その寺院も宋の禅宗寺院の建築様式を学んでつくられたので、建築ではこれを唐様と呼んで、従来からあった寺院建築の様式（*和様）や、同じ鎌倉時代に中国浙江省付近の様式を学んでつくった様式（天竺様、*大仏様）と区別する。建築における唐様の名称は桃山時代以降ひろく使用されているが、様式名称としてはまぎらわしいので、最近はより内容をはっきりさせた禅宗様の方を用いることも多くなった（→禅宗様　→仏教建築）。なお、唐破風、唐戸のように唐の字をつけた建築術語があるが、このうち唐破風は反転曲線状をなす破風のことで、平安時代に日本で生まれたものであるが、曲線に中国系統の形が応用されており、また異国風な感じを与えることから、この名称が生まれたと考えられる。唐戸の方は、縦横に桟を組み板をはめこんだ扉の形式で桟唐戸とも呼び、唐様や天竺様とともに中国から輸入された形式である。〈大河直躬〉

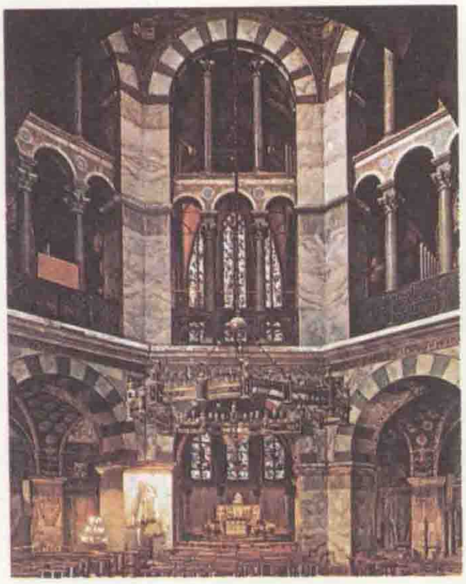
カリアティード　caryatid　女像柱。*アトラント（男像柱）の対語。ギリシア語ではカリュアティーデス（karyatides）。古代ギリシア建築ならびにこれを模した建築で、梁を支える円柱の代りに女人像を用いた柱。この名称はラコニアの国のカリュアイという町がペルシア戦役の際にペルシア方に味方したため、戦後その罰として女たちを奴隷とし、生涯頭上に重荷をかつぐ苦役を課した。これを後世に伝えるために女像柱を造り、公共建築物の支柱として用いるようにしたと伝えられる。最古のものにデルフォイのシフノス人の宝庫の二基の女像柱（前六世紀中ごろ）があるが、もっとも著名な作例はアテネの*アクロポリスにあるエレクテイオンの六基のカリアティードである。中世にはほとんどその作例はみられず、ルネサンス以後ふたたび採用された。〈前田正明〉

カリエール　Eugène Carrière（一八四九—一九〇六）フランスの画家。一月一七日中部フランスのグルネーに生まれ、パリに出て美術学校在学中、普仏戦争がはじまり、志願兵として従軍、捕虜となる。ドレスデンに抑留中、当地の美術館でルーベンスに傾倒。帰還後*カバネルに師事し、一八七六年ローマ賞を得る。作風は初期の色彩豊かな画風から脱けだし、神秘的な、暗褐色の画面に人物を浮かび上らせる特独の技法を定着させる。慈愛に満ちた母性を表現したものが多く、人間性あふれるテーマを、フォルムの再現よりもそのフォルムを生みだす感情を重視し、薄明の画面に表現した。代表作に『病気の子ども』（一八八五）がある。ベルレース、マラルメ、ゴンクールなど文学者と親交があり、画塾アカデミー・カリエールからは*マチス、*ドラン、*ラプラードらが育っていった。三月二七日パリで没。〈小川栄二〉

ガルニエ　Tony Garnier（一八六九—一九四八）フランスの建築家。リヨンに生まれ（八月一三日）、はじめジュリアン・ゴーデ（一八三四—一九〇八）に師事。一八九九年国立銀行の設計によりローマ賞を得てイタリアに留学。彼は鉄筋コンクリートのもつ美学上、技術上の可能性をきわめ、とくに工業都市について都市計画から個々の建築設計までを含む産業都市を設計し、形態と構造の一貫性を求め、この素材のもつ近代的造形を示した。郷里リヨンの主任建築家となり、同地の屠殺場（一九〇九—一三）、医療センター（一九一五—三〇）、スタジアム（一九一三—一六）などを設計した。また、『都市建設のためのエチュード』の著書がある。

なお、同名のフランスの建築家にシャルル・ガルニエ Charles Garnier（一八二五—九八）がいる。一八四八年ローマ賞を得てローマに遊学、帰国後パリのオペラ座の設計コンクールに勝ち、同劇場を建造（一八六二—七五）。『人間の住居』（一八九二）の著もある。〈浜谷勝也〉

カルパッチョ　Vittore Carpaccio（一四五五ごろ—一五二六?）イタリア初期ルネサンスの画家。はじめバスティアーニの門に入ったが、もっとも強く影響をうけたのはベネチア派の確立者*ベリーニ一族、ことにジェンティーレからであった。彼は*ベネチア派のなかにあっても特異な存在で、ミニアチュールのような精緻な手法と、機知に富んだ構想とで、建物や運河や野山のある広々とした空間に無数の群衆を自在に配置し、宗教画にも風



1

↓2

3

カロリング朝美術

1.「聖マタイ」(800―810ごろ)「シャルルマーニュ(カール大帝)の福音書」の挿絵　ウィーン美術史美術館
2.「シャルルマーニュの詩編」の表紙(869年以前) 約23.7×19cm　パリ国立図書館　銀メッキの枠に象牙の浮彫と精巧な細線細工がほどこされている
3.アーヘンの宮廷礼拝堂の内部

俗画的な親近感を漂わせて、当時のベネチア市民の趣向に溶けこんでいった。代表作は、スクオーラ・ディ・サンタ・オルソラ（聖女ウルスラ信者会館）のために描いた『聖女ウルスラ物語』の大作九面の油絵連作をはじめ、スクオーラ・ディ・サン・ジョルジョ・デリ・スキアボーニの『聖ヒエロニムス』と『聖ゲオルギウスの物語』、スクオーラ・デリ・アルバネージのための『聖母伝』、スクオーラ・ディ・サント・ステーファノのための『聖ステパノ物語』など、いずれもベネチアのスクオーラ（信者会館）のために描いたもので、いかに彼の画風が当時の信者たちの心をとらえていたかが推察される。また、『二人の遊女』（コレル美術館）などの作品ではロマンチックな情景描写に近代的感覚をただよわせる。〈摩寿意善郎〉

カルフ　Willem Kalf（一六二二―九三）オランダの画家。ロッテルダムに生まれ、アムステルダムで没した。一六四〇年から四五年までフランスに滞在、のち主としてアムステルダムで活動。静物画に当時比類のない手腕を発揮し、コップ・瓶・壺・果物皿など各種のガラス器・銀器・陶器の置かれた主として朝食のテーブルを描くのを得意とした。構成の緻密さと色彩処理の繊細さおよび趣味の良さで描き出されたそれらの静物は、絵画的にもすぐれているが、同時に正確な材質感の描写によって文化史的意味も大きい。手法は*レンブラントの影響を受けていると推定され、広い意味ではレンブラントの画派に加えられる。静物画のほか風俗画の小品も多数ある。〈野村太郎〉

カルポー　Jean-Baptiste Carpeaux（一八二七―七五）フランスの彫刻家。石工の息子としてバランシェンヌに生まれた（五月一一日）。一八四四年パリの美術学校に入学、四六年*リュードのもとで数か月教えを受けたが、その後F・J・デュレ（一八〇四―六五）に師事、五四年『神にわが子の守護を祈るヘクトル』によってローマ賞を獲得し、イタリアに赴いた。ローマ滞在中に制作した『ウゴリーノ群像』（一八六〇―六二、ルーブル美術館）は同地で大好評を博した。六二年に帰国した後は、ナポレオン三世の知遇を得て、王家の人々や廷臣たちの肖像彫刻を数多く制作。さらに群像彫刻の大作をいくつか手がけているが、そのうちの有名な作品にテュイルリー宮のパビヨンの浮彫『フロラ』（一八六六）やパリのオペラ座正面を装う『ダンス』（一八六九）などがある。七二年リュクサンブールの噴水『地球を支える世界四つの部分』を制作、三年後、持病の神経痛が悪化してパリ近郊クールボアで一〇月一二日没した。〈浜谷勝也〉

枯山水　かれさんすい　⇨庭園

カロ　Jacques Callot（一五九二―一六三五）フランスの銅版画家。ナンシーに生まれ、同地に没した。金工家クロックに学ぶ。一六〇八―二一年までイタリアに滞在、ローマ、フィレンツェなどをめぐり、銅版画の技法を身につける。一七世紀ヨーロッパに流行したイタリア仮面喜劇コンメディア・デッラルテの形式を踏んでおり、表現した対象は廷臣や辻音楽師・乞食・兵隊・ごろつき・せむしなどをモデルにした風俗描写や町の景観、また国事や祭典のパレードや大スペクタクル、宗教的主題など広い範囲に及んでいる。ナンシーに帰り、フランドルを旅したのち、パリにとどまり、リシュリューやルイ一三世の知遇を得た。代表作は三十年戦争のむごたらしさを写実的に描いた『戦争の惨禍』（一六三三）。一五〇〇点に及ぶ彼の銅版画は一七世紀初頭のヨーロッパの風俗絵巻といえよう。〈小川栄二〉

カロリング朝美術　―ちょうびじゅつ　八世紀末から一〇世紀前半にかけてフランク帝国全般に広がった美術をさす。メロビング王家の宮宰シャルル・マルテルが七三二年トゥール・ポワティエの戦いにおいて、当時ヨーロッパに侵入しようとしていたイスラム軍を撃退したことは、ヨーロッパのイスラム化を防止したこととして特筆されるが、一方すでに無実化していたメロビング王家にかわるカロリング家の勢威を確実にし、シャルルの子ペパンに至ってカロリング王家を出発（七五二）させることとなった。そのころ、ローマ教会とビザンティン教会とは、聖像破壊論争（イコノクラスム）をめぐって対立の溝を深めており、さらにビザンティン帝国（東ローマ帝国）の軍事力は低下していて、ユスティニアヌス帝当時のイタリア半島における権益もロンバルト族のために蹂躙されつつあった。新王ペパンは敢然イタリア遠征を試み、ロンバルト族を撃って、その征服地を教皇に献上した。いわゆるペパンの寄進であるが、これによってカロリング王家とローマ教皇との結びつきは緊密となり、同時にビザンティン帝国のイタリアにおける発言力は消滅した。さらにペパンの子シャルルマーニュ（チャールズ大帝）は八〇〇年教皇レオ三世から西ローマ帝国皇帝の帝冠をうけ、古代西ローマ帝国復興の任務を託された。

〔カロリング・ルネサンス〕彼は古代ローマ文明の再現を夢み、その宮廷には、イギリスの神学者アルクイン、その弟子アインハルトをはじめ多数の学者・文人を集め、さらに古代ローマの文献を収集・複写したりして、こんにちカロリング・ルネサンスとよばれる文芸復興の機運を大いに盛り上げた。広大な帝国の統一は、シャルルマーニュの没後、その子孫たちの分裂抗争によって破られはしたが、彼によって方向づけられた文芸復興の機運は、フランク族の本来持っているゲルマン的な性格と、さらにケルト的性格を加えた基礎の上に、古代ギリシア・ローマ文化とキリスト教文化とを融合させた形で、むしろその後の諸王の治世下に開花した。こうして現在に至る西洋文明の基本的な性格が決定的となったのである。

〔建築〕ローマ教皇を中心とする聖職者社会の組織化が進行し、教会・修道院の創設、それにともなう学校その他の付属機関の併設があいつぎ、教会建築と都市計画の有機的な結びつきがいっそう深められていった。現存する遺構はわずかだが、シャルルマーニュの建てたアーヘンの宮廷礼拝堂（七九六―八〇四）と、司教テオデュルフの建てたジェルミニ・デ・プレ聖堂（七九九―八一八）とが知られている。前者は、ラベンナのサン・ビターレ寺を模倣した集中式八角形の平面を持ち、円柱・青銅格子などはわざわざイタリアから運ばせたと伝えられる。また後者は、シャルルマーニュの一族で教養豊かな高級聖職者の一人であったテオデュルフ

〈下〉**カルポー**「ダンス」(1869)　パリのオペラ座の正面を飾る大理石の浮彫のひとつ

が、その別荘地の礼拝堂として建てたものだが、四つの半円蓋によって支えられたギリシア十字形平面を持つ集中形式で、内部の半円蓋天井には、カロリング朝美術を代表するすぐれたモザイク画がのこっている。

〔彫刻〕聖遺物箱の装飾として彫られた象牙浮彫などに逸品があり、また古代彫刻を模した石彫や、金銀細工の装飾彫刻などもあって、やがてロマネスク彫刻への発展を予告している。

〔絵画〕前記アーヘンの宮廷礼拝堂およびテオデュルフの礼拝堂などの天井を飾るモザイク画が秀作で、ローマ、ラベンナ、ビザンティン絵画のいずれからも区別される独自の画像形式を展開させている。フレスコ画も、地下祭室壁画として最近いくつか発見されつつあり、たとえばサン・ジェルマン・ドークセル聖堂の聖エティエンヌの生涯を描いたフレスコ画は、イタリアの影響下にありながら、のびのびとした生気を漂わせている。またカロリンガ・ルネサンスの華麗な盛時をしのばす彩色手写本（ミニアチュール）類もかなり伝えられていて、ケルト美術の抽象的な装飾模様、金・銀・鉛などの金属板を併用した特殊な工芸的技巧などとともに、キリスト教手写本の見事な成果を誇っている。たとえば『ユトレヒト詩篇』（ユトレヒト大学図書館）に見られる線描の味わい、ラオン図書館蔵福音書の装飾文字によるグラフィックな美しさなど、ヨーロッパ手写本の圧巻といえよう。

なお、カロリング朝時代に用いられた書体は、ルネサンス期のユマニストたちによって古代ローマ当時の書体と見誤られ、いわゆるローマ字体として、こんにち西洋印刷文字の母体となっている。〈大島清次〉

川合玉堂 かわいぎょくどう （一八七三—一九五七）日本画家。明治六年一一月二四日、愛知県に生まれる。本名芳三郎。号偶庵。一四歳のとき京都に出て望月玉泉、*幸野楳嶺について四条派を学んだ。明治二八年（一八九五）京都で開かれた第四回内国勧業博覧会で*橋本雅邦の『竜虎図』に深い感銘を受け、翌年上京して雅邦に入門。以後展覧会でたびたび受賞したが、明治四〇年東京勧業博覧会出品の『二日月』が一等になり画名を高めた。この年開設された文展では審査員になり、以後官展で活躍。大正四年（一九一五）東京美術学校教授となり、六年には帝室技芸員、八年には帝国美術院会員、昭和一二年（一九三七）には帝国芸術院会員となった。一五年に代表作の『彩雨』を描き、この年文化勲章を受け、三一年には文化功労者になった。四条、狩野の両派を融合して、詩情豊かな筆致で日本の風土の美しさを明治・大正・昭和の三代にわたって描きつづけ、昭和三二年六月三〇日逝去した。著書に歌集『多摩の草屋』四巻がある。また、東京西多摩の御岳のほとりの旧居は、没後「玉堂美術館」（一九六一創立、東京都青梅市御岳）として玉堂の主要作品を展示している。〈関 千代〉

□野間清六著『日本近代絵画全集18 川合玉堂』（一九六三・講談社）

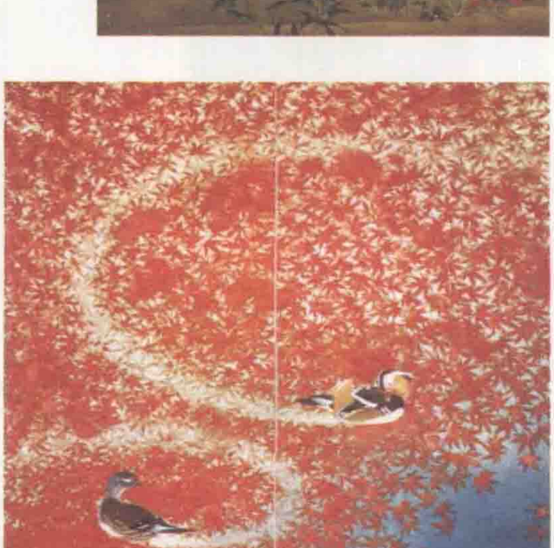
河井荃廬 かわいせんろ （一八七一—一九四五）篆刻家、書画鑑識家。名ははじめ得、のち仙郎と改めた。明治四年四月二八日、京都に生まれる。刀法を当時としては新傾向であった浙派の風を能くした篠田芥津に学び、弱冠にして出藍の誉が高かった。のち清国の大家、呉昌碩を慕ってこれと文通し、三〇歳のときついに渡清して直接指導をうけた。のちしばしば海を渡って中華の文化にふれ、とくに金石書画の知識を深め、収集につとめた。その鑑識眼は随一といわれ、博識は無類であって、興文社の『墨跡大成』『南画大成』の監修、三省堂の雑誌『書苑』（一九三七創刊）の編集指導は書画の研究に大きな功績であったが、慎重のあまりか、自著が一つもない。印は独特な精緻な作風を示すが、ほとんど壮年でとどまり、晩年の作は極端に少ない。敗戦の年、三月一〇日の空襲で、収蔵と運命をともにした。〈伏見冲敬〉

川上冬崖 かわかみとうがい （一八二七—八一）幕末から明治初期の洋画家。本名万之丞。文政一〇年六月一一日長野県松代に生まれる。弘化元年（一八四四）江戸へ出て大西椿年に絵を学び、円山四条派系の絵や南画をよくする。嘉永四年（一八五一）旗本川上家の養子となり、安政三年（一八五六）幕府の蕃書調所（のちの開成所）に出仕、文久二年（一八六二）画学局設置とともに出役となって、*高橋由一らを指導した。明治維新後、沼津兵学校の絵図方として招かれたが、短期間で東京へ戻り、明治四年（一八七一）私塾聴香読画館を開設、*小山正太郎、松岡寿らを育成して明治の洋画発展に大きな貢献をした。洋画はあくまで公的職掌上のもので、実は四条派的基礎に立って中国文人画を消化した南画家といえよう。明治期に陸軍省にはいり、陸地測量部課長をつとめたが、地図に関する不祥事のため明治一四年五月、熱海の旅館で自殺した。著書にイギリスのスコット・ボルンの書を訳した『西画指南』（一八七一）がある。〈竹田道太郎〉

河鍋暁斎 かわなべぎょうさい （一八三一—八九）日本画家。天保二年四月七日下総（茨城県）古河藩士河鍋喜右衛門の次男に生まれた。本名陳之。幼名周三郎。俗称洞郁。生後まもなく両親とともに江戸に出て、少年のころ浮世絵師*歌川国芳に学んだ。次いで狩野派の前村洞和につき、さらにその師狩野洞白に入門した。安政六年（一八五九）独立して門戸をはり、狂斎と号したが、明治二年（一八六九）官を風刺した絵のため捕縛されて百日あまり獄に投ぜられ、こののち暁斎と改めた。ほかに如空・酒乱斎・惺々狂斎などの号もある。明治一六年第二回勧業博覧会に『枯木寒鴉』を出品、妙技二等賞をえた。狩野派をもとにしたその技法は縦横自在で、描写力は抜群であった。幽霊妖怪などの図も多く、『暁斎画談』『暁斎漫画』などにその筆力が

川合玉堂 「彩雨」(1940) 絹本着色 88×117㎝ 東京 永青文庫 玉堂円熟期の代表作で，この年，文化勲章を受けた

河鍋暁斎 「花鳥」(1881) 絹本着色 102.5×71㎝ 東京国立博物館 明治14年の第2回内国勧業博覧会に出品した作品。暁斎の特色がよくあらわれている



川端龍子 「愛染」(1934) 絹本着色 176.3×177.3㎝ 島根 足立美術館 光琳の装飾的傾向のうえに彼の近代感覚を発揮した作品

見られる。明治二二年五月二六日没。なお、東京丸の内の一号館を建てたイギリスの建築家*コンドルはその弟子で、暁英と称した。〈関　千代〉

川端玉章 かわばたぎょくしょう（一八四二—一九一三）日本画家。天保一三年三月八日京都に生まれた。本名滝之助。一一歳で円山派の中島来章に入門。慶応二年（一八六六）江戸に出て、若くして一家をなしたが、維新後の動乱のため辛酸をなめた。一時、*高橋由一に洋画も学んだが、第一回内国絵画共進会（一八八二）、第二回同会（一八八四）で銅賞を受け、その名を知られるに至った。明治二三年（一八九〇）東京美術学校教授となり、二九年には帝室技芸員になった。明治四二年に川端画学校を創立して、門下から結城素明、平福百穂らを出した。大正二年二月一四日、七二歳で没。彼は円山派の画風を東京に移した第一人者で、代表作に『桜花鶏図』『雨後山水図』などがある。〈関　千代〉

川端龍子 かわばたりゅうし（一八八五—一九六六）日本画家。明治一八年六月六日和歌山市に生まれる。本名昇太郎。一一歳のとき上京し、東京府立三中をへて白馬会葵橋洋画研究所、太平洋画会などで洋画を学んだ。早くから新聞、雑誌の挿絵で名を知られたが、大正二年（一九一三）渡米し、ボストン美術館で江戸時代を中心にした日本画を見て感動し、半年後に帰国して日本画に転じ、无声会に加わった。同四年、同志と珊瑚会をおこし、また院展に機知に富んだ作品を発表して同人にあげられたが、昭和三年（一九二八）院展を退き、翌年会場芸術を提唱して青龍社を創立、これを主宰するに至った。大胆な線を駆使したバロック的画風は、多くの大作に展開されて、画壇の一角に大きくその存在を示した。一二年芸術院会員に推されたが、これを辞退し、三四年には文化勲章を受けた。三八年、青龍社創立三五周年を記念して自邸内に龍子記念館を建設し、自作を陳列して一般に公開するに至った。四一年四月一〇日没。代表作に院展時代の『魚紋』（朝日賞受賞）、『役の行者』三部作、青龍社では『太平洋連作』『小鍛冶』『金閣炎上』『夢』『筏流し』などがある。なお、青龍社は龍子の死とともに解散した。現在、龍子記念館（東京都大田区中央四）には龍子の大小作品約一五〇点を収め、毎年二月、七月に陳列替えをおこない、一般に公開している。〈関　千代〉

□北川桃雄著『日本近代絵画全集24　川端龍子』（一九六四・講談社）

川村清雄 かわむらきよお（一八五二—一九三四）洋画家。嘉永五年四月江戸麹町に生まれる。大坂へ行き、幼時から田能村直入について南画を習った。のち江戸へ帰り、開成所で*川上冬崖に洋画技法を習ったが、明治三年（一八七〇）、政治、法律を勉強するため渡米した。しかし絵画研究に専念するようになって渡欧、ベネチアの美術学校に学び、一四年帰国した。一時印刷局に勤めたが、まもなくやめて東京麹町に画塾を開き、弟子を養成し、明治二二年の明治美術会創立に参加した。同会解散後、三五年同志とトモエ会を組織したが、作風は次第に日本画風に近づき、晩年は琳派風の絵を板絵に描いた。技巧本位の作家で、若いころは明るいベネチア風景が多い。昭和九年五月一六日八三歳で没した。〈竹田道太郎〉

瓦 かわら　ふつう粘土を焼いてつくった屋根ふき材料をいう。日本の屋根瓦のふき方には、古代から近世初期まで広く使われた本瓦葺と、一八世紀に本瓦葺に代って用いられはじめ、現在も一般に使用されている桟瓦葺の二種類がある。

〔本瓦葺〕本瓦葺は、軽くそった長方形の瓦板（平瓦・女瓦という）をあおむけに並べ、そのすきまの上に半円筒形の丸瓦（男瓦ともいう）を伏せるもので、葺下地の上に厚く土をのせ、それによって瓦を接着する。これは古代中国で発達し、すでに漢代にはひろく使われていたが、日本には飛鳥時代に寺院建築技術の一部として朝鮮から伝えられた。

〔瓦当の文様〕本瓦葺の軒先にある瓦には、装飾文様のある瓦当をつける。丸瓦の瓦当はふつう円形で、これをつけたものを軒丸瓦（鐙瓦・巴瓦ともいう）とよび、平瓦に円弧状その他の瓦当をつけたものは軒平瓦（宇瓦・唐草瓦ともいう）とよぶ。瓦当の文様はその中央の内区と、外周の外区に分かれ、様式は時代や建築により大きな特色がある。飛鳥時代の軒丸瓦の古いものは、内区を単弁蓮華文とし、外区の文様を欠くが、やがて内区が複弁蓮華文となり、外区に珠文・鋸歯文・唐草文などを用いる。平城宮造営に用いられたものは、その完成形式を示している。軒平瓦は初期にはつくられなかったが、やがて法隆寺若草伽藍の忍冬唐草文や山田寺の重弧文のものがつくられ、奈良時代には唐草文の周囲に鋸歯文・珠文をめぐらすようになる。このほか雷文・獣面・文字など多くの文様が使われ、また仕上げに緑釉・三彩をほどこすものもある。中世以降は軒丸瓦に巴、軒平瓦に唐草を用いるのが一般的である。なお本瓦葺の大棟や降棟には、雨水の浸入を防ぐため、熨斗瓦と呼ぶ板状の瓦を多数積み上げる。またその端部の納まりに瓦製の各種の彫刻をつける。これには建物の種類や時代によって、*鴟尾（沓形ともいう）・鯱・*鬼瓦・鬼板・獅子口・鳥衾など各種ある。獅子口は鬼板の一種で、熨斗瓦、平瓦、軒丸瓦などを漆喰で固めて鬼板状につくり、その頂上に軒丸瓦を三個または五個並べる。この頂上の軒丸瓦のことを経巻という。獅子口と経巻の全体を一つの瓦につくることもある。鳥衾は鬼板の頂上に突き出た形で置かれた長く反った軒丸形をさしていう。また軒丸瓦の代りにじっさいの鳥の形をかたどった瓦製の彫刻を置くこともあり、これも鳥衾という。そのほか降棟や隅棟の先端に鬼瓦の代りに、蓮の葉を形どった瓦や種々の人物像の瓦をつけることもある。これらに用いられる彫刻や文字には、魔よけ・火災よけの意味をもつものが多い。

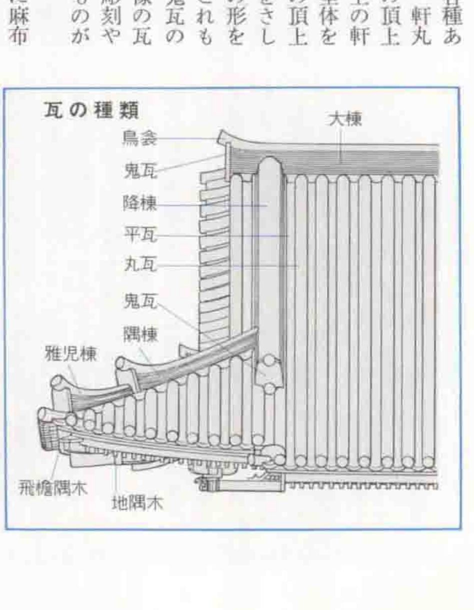
〔本瓦の製法〕丸瓦の製作法は、木製の筒に麻布をかぶせ、それに薄く切った粘土板を巻きつけて円筒をつくり、それを半分に切る。平瓦も古くは丸瓦と同様に桶状のものをつくり、それを四分していたが、のちには型を用いて一枚ずつつくるようになった。古代の瓦の裏面に、この麻布のあとが残っているものを布目瓦と呼ぶことがある。なお丸瓦の重ね合せ部分は、ふつう胴より一段くびれているが、段をつけずになだらかに細めたものもあり、これを行基葺とよび、古代寺院の一部にみられる。

〔桟瓦葺〕本瓦葺を簡略化して、一種類の瓦で連続してふけるようにしたのが桟瓦葺である。長方形の瓦板をS字型にそらせたものであるが、端部の切り欠きや、屋根面にとりつけるための桟のつけ方によって各種のものがある。本瓦葺より軽く、工費も安いので、江戸中期以後民家に普及し、防火に貢献した。土以外を材料とした屋根瓦も古くからあり、銅瓦（銅板）・鉛瓦（鉛板）・石瓦（大谷石などの柔らかい石材）・木瓦（板）などが使われる。

〔屋根瓦以外の瓦〕古代の建築では、垂木の木口の装飾に用いる垂木先瓦、板状の瓦で、煉瓦のように積んで基壇をつくったり、床に敷いたりする塼が使われていた。近世には瓦板を壁にはりつける竪瓦もおこなわれた。その目地を漆喰で盛り上げて、装飾的な工夫をしたものがいわゆる海鼠壁である。〈大河直躬〉

鑑戒図 かんかいず　中国絵画の題材の一つ。鑑戒は善をすすめ悪をこらすという意味から、行動を謹しむ修身の義となり、帝王・貴族はこれを絵画化して身辺に置き、また居室の壁画とした。そして漢時代には墓室に彫刻し、また壁画として描くことが流行した。古聖賢・忠臣孝子の図などがそれである。有名な晋の*顧愷之の『女史箴図』も貞婦の戒めを描いたもので、その後仏教にも地獄・極楽図などが現われるが、儒教的なものに列女伝図・耕織図その他があり、また昔の演劇の脚本は勧善懲悪のものが多いのでこれを絵画化した

瓦　〈左〉単弁蓮華軒丸瓦当（奈良法隆寺）〈下〉唐草文軒平瓦当破片（法隆寺若草伽藍址出土）



ものが中国でも日本でもおこなわれ、一般には版画・絵草紙として普及していた。〈杉村勇造〉

韓幹 かんかん　生没年不詳。中国、唐代（八世紀）の画家。藍田の人。長安の酒家の徒弟として王維の家に出入し、認められて生活費を給せられ十余年にわたり人馬の画を学んだという。天宝年間（七四二—七五五）に宮廷の画師となり、もっぱら馬の画を描き、当時の第一人者となった。鞍馬画家には彼の師の曹覇、先輩の陳閎らがいて一つの派別を形成しており、後世には宋の李公麟、元の趙孟頫らがいるが、いずれも彼の法を学んだといわれる。〈杉村勇造〉

顔輝 がんき　生没年不詳。中国、元代（一三世紀）の画家。字は秋月、浙江省江山県の人。『君台観左右帳記』によれば江古の人とあるが、江古という地名はなく、江右の誤りとすれば江西省の人である。道釈・人物・山水画に巧みで、筆法奇絶・八面生動の概ありといわれ、日本では彼の人物画の目は「八方睨み」と称されている。仏教画よりも道教画に興味があったものか、日本には『蝦蟇鉄拐図』の名筆が伝来している。また明の中期の蘇州の学者呉寛は彼の『鍾馗図』に対して題賛をしているので、禅僧でない画家であることがわかる。彼の作である仏画・山水画もある。故宮博物院には『水墨画猿図』があり、双猿が樹上にいて一猿が枝を動かしているので蜂群が飛び出したところを描いている。こういう図にも彼のたくましさがでていて、尋常の画人でなかったことがわかる。〈杉村勇造〉

貫休 かんきゅう　生没年不詳。中国、唐代（一〇世紀）の画家。貫休は禅僧で、俗姓は姜、名は休、字は徳隠。婺州（今の安徽省内）の人で、後晋の天福年間（九三六—九四三）に蜀（今の四川省）に入り、前蜀の王衍の知遇を得て、禅月大師の名を贈られた。書画ともに優れていたが、仏画、ことに羅漢画が有名である。日本に伝来して御物になっている『十六羅漢図』は真跡に近いものとしてもっとも著名である。〈杉村勇造〉

顔輝「鉄拐図」　絹本着色　191.3×79.6㎝　京都　知恩寺　「蝦蟇図」と双幅をなすもので，他の伝顔輝作に比べて卓抜しており，確実な顔輝画といえる

岸駒「虎に波図屏風」（1823）　紙本墨画　164.5×272.7㎝　東京国立博物館

岸駒 がんく　（一七五六—一八三八）江戸後期の画家。岸派の創始者。岸が姓、駒は名であるが、通常続けて音読みにする。宝暦六年、加賀（石川県）に生まれ、金沢の紺屋に奉公して染織（加賀染）の仕事に従事、かたわら狩野派をも学んだらしい。安永九年（一七八〇）京都へ上り、本格的な絵画活動を始める。長崎派の画風に興味をもったらしく、翌天明元年の『楊柳翡翠図』では、早くも沈南蘋風技法摂取の跡が見える。当時、彼は蘭斎と号していたが、大坂には熊斐に学んだ森蘭斎が名を挙げており、岸駒はデビューのための方便として同じ号を名乗ったとする説もある。天明年間（一七八一—一七八九）加賀侯の招きに応じて金沢に下り、城中の障屏画を描き、天保七年（一八三六）には従五位越前守にまで昇った。明清画、南蘋派、円山派などを折衷、表出性と装飾性の混在した独自の画風を作り上げたが、強い自己顕示欲はしばしば同時代人の顰蹙を買ったと伝える。天保九年一二月五日没。代表作に『猛虎図』（前田家蔵）、『虎に波図屏風』（東京国立博物館蔵）がある。岸駒は多数の弟子を教育して岸派を形成したが、そのなかで子の岸岱、河村文鳳、『画乗要略』を著した白井華陽、明治になって活躍した岸竹堂などがよく知られる。〈河野元昭〉

顔真卿 がんしんけい　（七〇九—七八五）中国、唐代の書家。字は清臣、琅琊臨沂（今の山東省臨沂県）の原籍で、平原の太守になったので顔平原とも、また魯郡開国公に封ぜられたので顔魯公とも称されている。南北朝の梁時代の名士である顔之推は五代目の祖先になり、之推が後に北斉に行ったので一家は長安に移住した。彼はその後裔として生まれたが、父が早逝したので一族の者から教育を受け、玄宗の開元二二年（七三四）二六歳で進士に及第した。彼は順調に官吏として京官や地方官の道を進んだが、楊貴妃の兄の宰相楊国忠に憎まれて四五歳の天宝一二年（七五三）に平原の太守に左遷された。このころにはすでに名が高く、多くの詩文人の友をもっていた。同一四年の安禄山の反乱に抗して平原城を死守し、乱から逃れて陝西鳳翔の粛宗の行在に行き憲部尚書・御史大夫の官となり、ついで広徳二年（七六四）には刑部尚書となり魯郡開国公を贈られた。しかし彼の直言は往々にして同僚の大官たちの忌むところとなった。徳宗の建中三年（七八二）には李希烈の反乱の宣撫を命ぜられたが、貞元元年に捕われて殺された。年は七七歳。作品には『千福寺多宝塔碑』『祭姪文稿』『麻姑仙壇記』『争坐位帖』そのほか十余点があり、唐代の大書家として尊崇され、またこの書を学ぶ者も多い。〈杉村勇造〉

巻子本 かんすぼん　⇨綴

カンディンスキー Wassilij Wassiljewitsch Kandinskij　（一八六六—一九四四）ロシア生まれの画家。一二月五日モスクワに生まれ、モスクワ大学で法律と経済学を専攻した後、九六年三〇歳にして画家を志し、ミュンヘンに出る。*シュトゥックに絵を学び、ミュンヘンのユーゲントシュティルに洗礼を受けた後、印象主義など近代絵画の影響をくぐりぬけながら、それに母国ロシアの伝統を相乗させ、一九一〇年からは根源的生命の奔出ともいえる抽象絵画に向かった。一一年、*マッケ、*クレー、*マルクらと組織した「青騎士」グループの第一回展があり、一二年には『芸術における精神的なもの』を刊行するなど、抽象美術の先駆者としてのめざましい活躍を示す。翌一三年には『回想録』と詩集『響』を発表。第一次世界大戦勃発によって一四年にモスクワへ帰り、革命後同地の美術学校で教え、美術行政にも参画した。二一年ふたたびドイツへ戻った。二二年、*グロピウスの招聘で*バウハウスの教授となり、三三年バウハウス閉鎖まで後進の指導にあたった。二六年にはバウハウス叢書の一冊として『点・線・面』（西田秀穂訳・一九五九・美術出版社）が出版される。この時期、画風は初期の表現主義的抽象から幾何学的構成に転じた。三三年からフランスに移住し、三九年にはフランスに帰化した。晩年は「抽象＝創造」のグループらとの交友を通じ、多様な形態と豊かな色彩によって、いわゆる「総合の時代」に入った。はやくも一九〇一年に結成した『ファーランクス』以来、表現主義の時期、バウハウス時代を通じて、実作と理論の両面で絵画の革新につねに指導的な役割を果たし、一二月一

カンディンスキー「インプロビゼーション（即興）35」（1914）　油彩　110.5×120㎝　バーゼル美術館

三日パリ郊外ヌイイ・シュル・セーヌでその生涯を閉じた。〈高見堅志郎〉

📖カンディンスキー著、西田秀穂訳『抽象芸術論』(一九五八・美術出版社)

官展 かんてん　明治中期、美術が盛んになると多くの美術団体が結成され、政府は美術の振興をはかる目的で文部省に美術審査委員会を設け、明治四〇年(一九〇七)以来、毎年文部省美術展覧会(文展)を開催した。しかし新旧作家の軋轢がたえず、大正八年(一九一九)同委員会は廃止され、新たに帝国美術院規定による美術展覧会(帝展)が設けられたが、しばらくたつとまた弊害を生じた。そこで昭和一〇年(一九三五)、時の松田文相は帝国美術院を改組したが、いっそうの混乱を生み、一二年同院を解消して帝国芸術院を設置し、展覧会は文部省主催のいわゆる新文展を開催した。同二一年文展は日本美術展覧会(日展)と改称したが、二三年アメリカ軍総司令部顧問の勧告があり、翌年日本芸術院と芸術院会員有志によって組織された日展運営会との共催で展覧会(日展)を開いた。三二年国会でその運営状況に問題があると指摘され、そのため芸術院を分離し、翌年三月社団法人日展という民間団体が設立された。その後、毎年秋に展覧会を開催、今日に至っている。民間の美術団体とはいえ、旧来の官展色を断ち切れないでいるのが現状である。〈永井信一〉

韓天寿 かんてんじゅ　(一七二七―九五)江戸中期の書画家。伊勢(三重)松坂の人。本姓は青木氏だが、中川氏を嗣いだ。名は天寿、字は大年、通称は長四郎。韓国余璋王の子孫であるので韓氏を称した。はじめ書を松下烏石に学び、のち*沢田東江と交わり、とくに王羲之を尊崇してその書を学び、みずから酔晋斎と号して一家を成した。*高芙蓉、*池大雅と親交があり、かつて三人連れ立って富士・白山・立山の三岳に登り、三人ともに三岳道者と号した。また天寿は南画・篆刻もよくし、ことに法帖碑本を好んで収蔵し、双鉤を巧みにして法帖を摸刻することを楽しみとした。そのため家産を傾け若隠居を余儀なくされた。彼の摸刻した法帖は「酔晋斎法帖」と呼ばれ三〇種ほどあったが、今日では見難い。天寿の書は相当品位が高く、頼山陽が「拙なる処が、即ちその佳なる処」であるといったのは適評である。寛政七年二月二三日没。〈北川博邦〉

カンピーリ Massimo Campigli　(一八九五―一九七一)イタリアの画家。七月四日フィレンツェに生まれる。はじめ未来派に加わり、一九一四年『ラチェルバ』誌に作品を発表。一五―一六年第一次大戦に参加、捕虜となるが、ハンガリーからロシアに逃亡する。一九一九年ジャーナリストとして、パリに出る。そこで画家という天職に目ざめ、構成的キュビスムを研究、ピカソからも影響を受け、イタリア人の「エコール・ド・パリ」として人気を博した。その後キリコ一派の*形而上絵画に属したが、その派が崩壊して、ファシズム体制下に「ノーベチェント」のグループが伝統的な主題と技術の回復を主張して登場するに及び、このグループに加わり、エトルリアの古代芸術に共感して、そこに新しいレアリテを追求し、現代的な瞑想性を漂わせた。やがて*カッラらとともに前衛派的な傾向を強めて、形而上絵画以後のイタリア画壇を代表し、国際的にも名を高める。第二次世界大戦後の虚脱状態の時代にも活躍して、過去の形而上派的作風と戦後の新進作家との間の橋わたしをし、パリ、ローマ、サントロペを拠点として制作を続けた。七一年六月三日没。〈摩寿意善郎〉

官窯 かんよう　中国の朝廷・政府の費用をもって製作した陶磁器に対する名称で、宋時代以来この文字が用いられるようになった。これより以前の漢時代から唐時代までは、金銀器・漆器をもって皇帝・貴族の日常に使用する飲食器は製作され、それらは宮廷に直属する官署によって監督され、その製造所は首都または地方の生産地に置かれてもっぱら宮中用具のみを製作していた。陶磁が発達して器形・釉薬が美しくなったのは五代時代(九〇七―九六〇)、すなわち一〇世紀の前半で、各地に諸侯王が勃興してその地の工芸品の興隆に心を用いるようになったためである。陶磁の壺皿などに官の字を記した最初のものは、五代末時代に相当する北方の遼王朝の陵墓から発見された白釉の陶磁の裏にある記銘で、この陵から応歴九年(九五九)の墓誌銘が発見されているので、製作はそれより数年以前であることは明らかである。宋時代(九六〇―一二七九)の前半は北宋といって北方の河南省開封市(当時の汴京)に首都を置き、後半は南宋といって江南の浙江省杭州市(当時の臨安)を首都とし、北宋は首都の付近に汝窯(臨汝県)、鈞窯(禹県)などがあり、それらの地で官器を焼成せしめたのである。また江南の*景徳鎮窯の青白磁と、越州窯から脱胎した*竜泉窯の青磁はともに宋時代に高雅な製品が産出されて官器を焼成し、南宋都の臨安では宮廷外の郊壇の地に官窯を置き、これを郊壇窯と称し、また修内司にも窯を置きこれを修内司窯と称し、ともに青磁の精品を焼成した。

元時代は首都が大都(今の北京)となり、北方では官窯と称すべき磁州窯系の製品はあっても名品はなく、江南の景徳鎮の窯業がことに発達して青花(染付)、釉裏紅の名器が生産され、それらがおそらく官窯として進貢されたと考えられる。明時代からは景徳鎮に官窯が置かれ、器の高台裏に官窯にのみその時代の年号を記すことになり、清朝に至った。それで明清時代の官窯はいずれも極めて精品で民窯との差が非常に大きくなった。しかしそれだけに偽物も多く、明の成化年製の銘のごときは、日本でも日常飲食器の銘に用いている。わが国には諸侯の中に*藩窯を置いたものがあり、これが官窯に相当する地方窯の枢軸としての役割を果たした。〈杉村勇造〉

祇園南海「模唐六如山水図」　紙本淡彩　122×28cm　兵庫　薮本家
「摹唐六如　阮瑜」の落款があるように，明の画人唐寅の山水図を模したもの

祇園南海 ぎおんなんかい　(一六七七―一七五一)江戸時代中期の文人画家。名は瑜または正卿、字を伯玉といい、南海、鉄冠道人、箕踞山人、湘雲居などと号した。延宝五年紀州藩医祇園順庵の長子として生まれ、元禄二年(一六八九)木下順庵の門に入って儒学を学び、同一〇年父の跡目を継ぎ儒官として二百石の知行を受けた。しかし、同一三年不行跡のかどで知行を召し上げられ、藩内の長原村に謫居を命ぜられる。一〇年後の宝永七年(一七一〇)許されて和歌山に帰り、翌年儒官に復するが、流謫の原因となった青年期の「放蕩無頼」(『祇園系譜』)、「不行跡」(『祇園家譜』)は、南海の多感な性情と旧習にとらわれぬ自由奔放な生き方のもたらすものであった。新井白石、室鳩巣などの秀才を集めた順庵門にあって、漢詩文の才に他を抜きんでた南海は、当時新たに紹介された明、清の南宗画にひきつけられ、『八種画譜』『芥子園画伝』などの中国の画譜を手本に、いち早くこれを学んだのであった。文人の心情を筆墨に託すにふさわしい「四君子」(梅、竹、蘭、菊)の画題を好み、また山水画も描いたが、*柳沢淇園、*彭城百川など初期南画家に共通して認められるように、いまだ一定した個人様式を形成するまでには至らなかった。しかし、みずから作る漢詩を美しい筆跡で画面上に賛した「詩書画三絶」の南海画は、文人画の理想のありようを示すものとして、後進に多大の影響を及ぼしている。ことに寛延三年(一七五〇)一二月柳沢淇園の紹介で来訪した*池大雅(このとき数え年二八歳)は、南海に接した体験を大きな糧として、日本南画の独自な大成を実現することになる。代表作に『蘭竹図』(一七三六)、『山水図』(東京国立博物館蔵)があり、『詩学逢原』『南海先生文集』『南海先生後集』など著書も多い。寛延四

年九月八日没。〈小林　忠〉

幾何学様式　きかがくようしき　ギリシア美術史上最初に現われた様式。前一〇〇〇年ごろから前八世紀にかけてアッティカを中心にギリシア各地で製作された陶器の装飾に見られる。幾何学様式は、先史のクレタ、ミュケナイ時代と異なり、三角形・菱形・鋸歯状・メアンデルのようにほとんど直線の組合せによる純然たる幾何学文様によって構成されている。一八七一年、アテネのディピュロンの墓地から多数発見された前九世紀から前八世紀にわたる大型のアンフォーラの装飾はそのもっとも高度な様式を示しており、とくにこれらを指して「ディピュロン様式」と呼ぶ。なお広義には、美術の様式概念として直線・円など幾何学的構成による美術一般をさす。〈前田正明〉

菊池契月　きくちけいげつ（一八七九―一九五五）日本画家。明治一二年一一月一四日長野県中野に生まれる。本名、完爾。旧姓、細野。少年のころ南画家児玉果亭に学び、一七歳のとき京都に出て南画家内海吉堂についたが、ついで四条派の菊池芳文の門に移り、のちその嗣子となった。明治四〇年（一九〇七）第一回文展に『春暖』で入賞、以後は毎年力作を発表して連年受賞し、大正七年（一九一八）審査員になった。同一一年渡欧、帰国後の一四年に帝国美術院会員、昭和九年（一九三四）帝室技芸員となった。また京都市絵画専門学校の教授をつとめ（一九一〇―三六）、昭和二四年日本芸術院会員となり、三〇年九月九日没した。彼は南画から出て円山四条派を深め、さらに大和絵の手法をとり入れ、歴史上の人物画に清澄にして品格高い作品を残した。代表作に『供灯』『鉄漿蜻蛉』『紫式部』『寂光院』などがある。〈関　千代〉

岸田日出刀　きしだひでと（一八九九―一九六六）日本の近代建築の発展にすぐれた役割を果たした建築家・建築学者。明治三二年二月六日、福岡市生まれ。東京帝国大学卒業後、母校教授・日本建築学会会長となり、建築界の教育・指導に尽力し、晩年には東京オリンピック施設特別委員会委員長として活躍した。主要作品に東京大学安田講堂、同図書館、高知県庁舎などがあり、主要著書に『オットー・ワーグナー』『京都御所』などがある。昭和四一年五月三日没。〈大河直躬〉

岸田劉生　きしだりゅうせい（一八九一―一九二九）近代日本の画家。明治二四年六月二三日、明治時代の先覚者岸田吟香（一八三三―一九〇五）の四男として東京の銀座で生まれ、洋画家を志して同四〇年（一九〇七）東京高等師範付属中学校を三年で中途退学、翌四一年から赤坂の白馬会葵橋洋画研究所にはいって*黒田清輝に師事した。そして二年後の一九歳のとき、第四回文展に外光派風の風景画二点を初出品して入選するなど、早くも抜群の才能を認められたが、その直後文芸雑誌『白樺』その他の紹介する後期印象派、とくに*ゴッホや*セザンヌの作風に刺激されて文展にそむき、大正元年（一九一二）には*高村光太郎や*斎藤与里、*木村荘八らとフュウザン会をおこして活躍した。しかし翌年同展が第二回展を終えて解散したころから、ようやく自己の資質にめざめて写実に転向、*デューラーら北欧クラシック様式の感化をうけて細密厳格な写実主義を追求し、時流の印象派的画風とは完全に対立する方向に進んだ。この傾向は大正四年に同志と草土社を結成、これを主宰するに至っていっそう決定的となる。白樺派の人道主義とも呼応する当時の彼の熱気ある写実描写は、路傍の一木一草にも生命の神秘と大地の慈悲を感じ、これを愛情深く克明に表わそうとするものであった。こうして風景画の名作『切通しの写生』や、独特の神秘感を盛った静物画をのこし、同六年鵠沼に転地してからは、さらに『麗子五歳之像』や『麗子微笑』など、自分の娘麗子や村娘お松の像などを連作、写実と装飾の融合する充実した作境を展開した。だがその間、しだいに東洋画の底深い美しさにも眼を開き、大正一一年春陽会創立に客員として参加（同一四年脱退）するころからは、作品にはっきりと東洋美への傾倒ぶりを反映する。そして関東大震災で京都に移住、のちふたたび鎌倉へ戻る晩年数年間を通じて、一方で熱心に中国の宋元画や日本の初期肉筆浮世絵を収集、鑑賞したり、また一方制作面でも、さかんに日本画を描きのこした。なお彼は文筆にも秀で、『劉生画集及芸術観』（一九二〇刊）・『初期肉筆浮世絵』（一九二六刊）・『図画教育論』（一九二五刊）・『演劇美論』（一九三〇刊）・『美乃本体』（一九四一刊）などの著述がある。昭和四年秋、招かれて満州に赴き、その帰途立ち寄った山口県徳山の宿で発病、同年一二月二〇日旅先で三八歳の生涯を閉じた。〈富山秀男〉

岸田麗子著『父岸田劉生』（一九六二・雪華社）▽武者小路実篤評伝執筆・岸田麗子作品解説『劉生画集』（一九六二・平凡社）▽土方定一著『岸田劉生』（一九七一・日動出版部）▽富山秀男編『岸田劉生』（一九七二・至文堂）

岸田劉生「麗子像」(1921) 油彩 45.5×38cm 重文 東京国立博物館 あまりに有名な「麗子像」連作の一つ。この肩掛は村娘お松が持っていたものを，劉生が美しさにひかれて麗子に買ってやった美しいショールと交換したものという

キスリング　Moïse Kisling（一八九一―一九五三）フランスの画家。ポーランドのクラクフに生まれ（一月二二日）、同地の美術学校でパンキエビッチに学ぶ。一九一〇年パリに出て、*ピカソ、*ドラン、*モディリアニ、*スーティンらと交わる。一二年よりモンマルトルの洗濯船に住む。第一次世界大戦中外人部隊に加わり負傷した。戦後フランスに帰化、モディリアニの親友として最後まで行を共にした。スラブ的な暗いダイナミズムをもった画風から、フランス的な秩序、ことにドランのそれに影響を受け、なめらかな色彩と簡潔な描法によって、横溢する感覚を精妙にまとめあげた。少年像や少女像、官能的な裸婦などに独特の憂愁がみられ、*エコール・ド・パリの画家としてよく特徴を示している。第二次世界大戦中はアメリカへ渡り、戦後帰国、四月二九日リヨン郊外サナリーで没。〈小川栄二〉

キスリング「裸婦」油彩 73×54cm 東京 個人蔵 一抹のメランコリーが古典的造形思考に支えられている。婦人像は彼の好んで描いた主題の一つ

黄瀬戸　きぜと　瀬戸焼および美濃焼の一種で、釉調は多様であるが、通じて釉色が黄ばんでいるのが特色なので、総称して黄瀬戸といわれる。その起りは古瀬戸の灰釉にあるが、黄瀬戸として焼かれたのは桃山時代からである。黄瀬戸でもっともすぐれたのは桃山時代の美濃窯の作で、ぐいのみ手とあぶらげ手（一にあやめ手）とがあり、ことに後者でタンパンとよぶ銅緑の斑彩のあるのは茶人に賞美される。〈満岡忠成〉

黄瀬戸 黄瀬戸宝珠香合 高さ4.9cm 口径4.8cm 東京 根津美術館 黄瀬戸陶の最優品の一つともいえる作品で，その曲面の美しさに桃山時代の特徴がよくみられる

徽宗皇帝　きそうこうてい（一〇八二―一一三五）中国、宋代の皇帝・画家・書家。姓は趙、名は佶。北宋末期の皇帝で、年号に建中・靖国・崇寧・大観・政和・重和・宣和の七つがある。宋文化の爛熟期の皇帝で多量の美術品を収集し、岩石を配した大庭園を宮廷内に経営し、画院に多くの画人を置くなど贅美の限りをつくして金王朝のために滅ぼされた。しかしみずからも書画を巧みにし、書は黄庭堅に学んで痩金体という書風を完成し、画は呉元瑜・王晋卿・趙大年などの当時の大家に学び山水・花鳥画をよくした。その内廷に所蔵する歴代の名画は六千余点にも達したので、それらからも得るところが多かった。徽宗の絵画として伝来しているもののなかには『桃鳩図』（国宝）のほか名品が少なくない。〈杉村勇造〉

北大路魯山人　きたおおじろさんじん（一八八三―一九五九）陶芸家。明治一六年三月二三日京都に生まれる。名は房次郎。魯山人・魯卿・無境・夢境などと号した。また一時大観とも号した。多才で、書

画・篆刻・扁額・漆器その他のデザインなど、いずれにも妙技を表わしたが、中年で得意の料理道から星岡茶寮を始め、食器用の陶磁器制作のため鎌倉山崎に築窯、爾来独特のすぐれた雅陶を、染付・赤絵・金襴手・志野・黄瀬戸・織部・信楽・備前・乾山風など多種にわたって発表し、絶賛を博した。昭和三四年一二月二一日没。〈満岡忠成〉

（右）**徽宗皇帝**　「桃鳩図」 28.5×26.1cm　国宝　神奈川　個人蔵　徽宗筆と伝える作は多いが，本図は真蹟と断定できる唯一の作品。帝の26歳の制作で，かつて足利義満の所有であったことを示す「文山」の印がある

北尾派　北尾政美「近世職人尽絵詞」　紙本淡彩　縦36.4cm　東京国立博物館　肉筆による略画風の名品で，上中下の3巻からなる。図は下巻の「あやつり」の部分

北尾派

北尾重政を始祖とする浮世絵の一派。安永から寛政年間（一八世紀末）にかけて、勝川、鳥居、喜多川などの諸派と拮抗しながら、独立の一勢力を築いた。所属の浮世絵師としては、政演（山東京伝）、政美（鍬形蕙斎）、窪俊満らが名高い。

北尾重政（一七三九—一八二〇）画姓北尾、俗称久五郎のち佐助、号は花藍、紅翠斎など。江戸小伝馬町の書肆須原屋三郎兵衛の長男として生まれたが、家業は弟に譲り、もっぱら画事に没頭した。浮世絵はほぼ独学のうちに一家の体をなし、早くも宝暦年間（一七五一—六四）末に作品を発表している。*勝川春章と親交があり、錦絵連作の「かいこやしない草」や絵本『青楼美人合姿鏡』（一七七六刊）などの合作がある。無署名の大判美人画に佳作を残すが、おもな活躍の場は、黄表紙の挿絵や絵本類の作画にあった。政演、政美、俊満などの俊才を門下に出して北尾派を形成したほか、若き日の*鳥居清長や*喜多川歌麿に影響を及ぼしている。文政三年二月一一日没。

北尾政演（一七六一—一八一六）岩瀬氏、画姓北尾、名は醒、通称を伝蔵といった。宝暦一一年江戸京橋の商家京屋に生まれ、「京橋の伝蔵」あるいは「京屋の伝蔵」を略した京伝の雅号で知られる。号は葎斎、醒斎、醒々斎など多く、居号を山東庵と号した。安永九年（一七八〇）版の草双紙評判記『菊寿草』に画工として名を連ねており、浮世絵界へのデビューは早い。自作、他作の黄表紙に挿絵を描くほか、『当世美人色競』のシリーズをはじめ美人画の錦絵に傑作を残している。文壇に山東京伝の盛名をとどろかすに従い、自然と浮世絵界から退き、文化一三年九月七日没した。数多くの戯作のほか、『浮世絵類考追考』（一八〇三編）・『近世奇跡考』（一八〇四刊）・『骨董集』（一八一五刊）などの考証的著述がある。

北尾政美（一七六四—一八二四）本姓赤羽のち鍬形氏に改め、画姓は北尾を称す。名は紹真、字は子景、俗称三二郎、号は蕙斎、杉皐など。明和元年江戸の畳屋に生まれ、安永九年（一七八〇）はじめて黄表紙に挿絵を描いた。錦絵は武者絵や浮絵などに特色を示したが、もっとも特筆すべきは彼の独創になる略画法であろう。その軽妙、洒脱な作風は、『蕙斎略画苑』（一八〇八刊）ほかの絵本類や『近世職人尽絵詞』（肉筆画、三巻、一八〇五）などによって知られる。寛政六年（一七九四）津山侯の御抱絵師となった彼は、同九年には新たに鍬形氏を名のり、また侯の命により狩野養川院惟信に学ぶなど、浮世絵界から離れていった。晩年は肉筆画に主力を注ぎ、傑作が多い。文政七年三月二二日没。

窪俊満（一七五七—一八二〇）画姓北尾、窪田氏、俗称易兵衛（一に安兵衛）、左手で描いたため尚左堂と号した。多芸多才で、狂歌号一節千杖、戯作号南陀伽紫蘭、俳号塩辛房を名のるほか、沈金彫や貝細工までも巧みにしたという。安永年間（一七七二—八一）初期より浮世絵師の生活に入り、清雅な気品を保つ美人画に個性を示した。『六玉川』の連作はその代表的傑作である。狂歌界との親密な関係から、ことに絵入狂歌本や狂歌の摺物を多く作画した。文政三年九月二六日没。〈小林　忠〉

北尾派略系図

- 北尾重政
  - 政演（山東京伝）— 政てる
  - 政美（鍬形蕙斎）
    - 赤子
    - 重政（二代）
    - 美国
    - 美政
  - 俊満
  - 柳郊
  - 蘆朝
  - 亀遊女
  - 重之
  - 内政

喜多川歌麿

（一七五四—一八〇六）江戸庶民時代全盛期ともいうべき宝暦—文化年間の浮世絵師。姓は北川、名は信美、幼名を市太郎といい、のち勇助、さらに勇記と改めた。彼の出生地は定説がないが、江戸の北にあたる上野の山麓あたりの農家で人となったと推定される。上野は忍岡といったから、忍岡歌麿、そして北川を喜多川と改めた。はじめは喜田川と書いたこともある。数え年二二歳の彼が描いた正本の表紙絵には「北川豊章画」と落款があり、これが今までのところ彼の初作と認められている。天明二年（一七八二）二九歳の彼が豊章から歌麿と改名したその名披露目に用いた摺物が遺っており、面も上げていないが、やがて輝かしい将来をもつ大美人画家の、若き日の自画像である（図版参照）。

天明（一七八一—八九）の江戸は、*鳥居清長の美人画の全盛時代であった。清長は板元西村永寿堂によって、いわゆる天明の美人（健康で背が高く、肉づきのいい）を全身像に描いていた。風俗とその衣装美をも描いたが、その美人には固有名詞がなく、また「新場の清長」といわれている通り、日本橋南の八丁堀に住んでもいたし、主として江戸南部（中洲・品川・深川）を主題にしている。これに対して、二つ歳下の歌麿は清長を追って、美

喜多川歌麿　〈左〉「婦人相学十躰　ポッピンを吹く女」　大判錦絵　ホノルル美術館　世間の汚れを知らぬ深窓の娘のあどけない表情が巧みにとらえられている
〈下右〉歌麿自画像　天明2年に歌麿を名のった名披露目刷物のものより
〈下左〉晩年の歌麿像　同時代の細田栄之が描いた風貌（大英博物館）

人画家としてみずからを大成させていった。歌麿は板元蔦屋重三郎の知遇を受けた。また筆の綾丸の狂歌名をもつ彼は、清水燕十をはじめ天明狂歌の文人たちの知己も得て、より新しい時代感覚をとり入れ、はじめは全身像の美人や風俗衣装美をも描いたが、まもなく全身像だけではなく、女の顔や、胸や腰に、女の生身そのものに食い入るように、外形の理想美だけではなしに、本当の美人の美を描き求めていった。そして、最初は忍岡の山下とか両国回向院とかの安直な岡場所の女なども描いたが、江戸も日本橋より北側にあたる内神田に終生暮らしていたためもあるが、主として江戸の北部を描き、北里、つまり新吉原の美人は、その美を歌麿によって多くとどめている。巷間の美人では、浅草二十間茶屋の難波屋おきた、両国せんべい屋の高嶋おひさ、富本とよひならが高名につれて描かれた。

清長は元来が芝居職人画工であったから、天明とともに美人画を描かなくなった時、ふたたび芝居道に厚く迎えられて芝居絵師に戻ったのであるが、歌麿は誰たよるところもなく、自力で美人画家となった。寛政時代（一七八九―一八〇一）には、もはや誰一人として彼に立向いうる美人画家はない状態であった。そして、天明の半ばの三〇歳ごろ「おりを」という女と世帯をもったが、その「おりを」も寛政二年八月、歌麿三七歳のとき死に、そののち歌麿は妻帯しなかったのではあるまいか。晩年、この「おりを」との情交図を作品中に描いている。親もなく、子もなく、妻もなく、その終焉を知る人もなく、自身その高き名声さえ気にかけることもなきかのごとく、大江戸の中空高く、きのこ雲のようにボアーンと蒸発してしまった。女を求め、女を描きつづけて終生この道を貫いた歌麿こそ、真に一人の男絵師の権化である。

文化元年（一八〇四）『太閤洛東五妻遊観』が幕府の忌諱にふれ、入牢および手鎖の刑を受け、文化三年九月二〇日に没した。戒名は秋円了教信士で、浅草菊屋橋脇の専光寺に土葬された。

門人二代目恋川春町（行町）が二代目歌麿を名のったほか、月麿・秀麿・喜多麿らの門人、雪麿・式麿らの孫門人、文浪・玉川舟調らの亜流画家が出たが、いずれも歌麿晩年の作風を模したにとどまり、師以上の手腕の者はついに現われなかった。〈渋井 清〉

▣菊地貞夫著『浮世絵大系5 歌麿』（一九七三・集英社）▽吉田暎二著『日本の美術23 歌麿』（一九七二・小学館）

北島雪山 きたじませっさん（一六三七―九七）江戸中期の書家。通称は三立。雪山、蘭隠、花谿、玉岡などと号した。肥後熊本の人。幼時、日蓮宗の僧図南堂日収について書を学び、長崎で黄檗の即非、*独立と交わり、のち来舶した兪立徳より*文徴明の正伝と称する書法を学んだ。この法は撥鐙法とよばれるもので、門下の*細井広沢の一派に唐様の金科玉条のごとくいわれた。雪山は陽明学を修め、細川侯に仕え食禄三百石を受けたが、寛文九年（一六六九）藩が陽明学を禁じた時、致仕を乞い、浪人となって八代、長崎などに寓したが、延宝五年（一六七七）江戸に出て青山の海蔵寺に寓した。細井広沢はこの時の門人である。江戸で三年を過ごし、ふたたび長崎に帰り、貧賤の中に悠々自適して元禄一〇年二月没したというが、没年には異説がある。雪山の書は文徴明を主として*張瑞図の風をまじえ、筆法厳正にして骨気洞達し、いささかの和習もない。破屋に住み、権門勢家に書を求められても戯弄して与えず、卑賤の者に求められれば酒と交換で書いたとか、数々の奇行が伝えられている。雪山の書風は、門下の細井広沢によってひろめられ、その流派は唐様前半期の主流として栄えた。〈北川博邦〉

北野天満宮 本殿側面。石の間・拝殿・楽の間とともに国宝に指定されているが，現存のものは数度の火災ののち1607年豊臣秀頼が再建したもの

北野天満宮 きたのてんまんぐう　京都市上京区馬喰町。北野の地は平安京の北郊に当たり、早くから雷公が祀られ、豊年を祈る天神の社がすでにあった。右大臣菅原道真は左大臣藤原時平の詐謀によって大宰権帥に左遷され、大宰府へ配流になり、延喜三年（九〇三）に同地で没した。世間では道真への同情から、なにか異変がおこるたびにそれを菅公の怨霊に仮託するようになり、ことに宮廷への落雷がつづいたことから、道真の霊魂と雷公とを結びつけて恐れ、菅公に天満大自在天神、または火雷天神の神号を奉り、改めて北野に神殿を造って鎮座させた。これを北野聖廟と呼ぶ。永延元年（九八七）に北野社の祭ははじめて官幣に預かった。北野天満宮の信仰は、はじめの怨霊鎮めから中世以降は文学の神としての性格が強まり、連歌法楽がおこなわれるようになった。天正一五年（一五八七）一〇月、豊臣秀吉は天満宮境内を舞台に大法楽茶会を催した。これが北野大茶湯である。

〔美術品〕**建築**　国宝の社殿（桃山）は、桁行五間、梁間四間、単層入母屋造、檜皮葺の本殿と、桁行七間、梁間三間、単層入母屋造、檜皮葺の拝殿を石の間でつなぎ、この三者の棟がエの字形に交わる。その縦の棟は拝殿の正面屋根上の千鳥破風へつづき、向拝にも軒唐破風が付く。さらに拝殿の左右に楽の間が張り出す。このような複雑に進化した社殿形式を八棟造と呼び、当社はそのもっとも標準となるものである。またこれを権現造ともいうのは、この形式が徳川家康（東照大権現）の霊廟である日光東照宮の建築に用いられたことに由来する。なおこの社殿は慶長一二年（一六〇七）豊臣秀頼の再建にかかる。ほかに重文の中門（桃山）、後門・東門（ともに桃山）などがある。

絵画　国宝の紙本着色『北野天神縁起』九巻（鎌倉）は根本縁起といい、また承久年間（一二一九―二二）の作と推定されるところから承久本とも呼ぶ。この絵巻は紙を縦継にして幅を広く取り、そこへ奔放な筆致と濃厚な色彩とで迫真の表現を成し、鎌倉時代の絵巻中最高の傑作である。なお天神縁起としては、ほかに重文の弘安本三巻（鎌倉）・光信本三巻（室町）・光起本三巻（江戸）などがある。また重文の海北友松筆『雲竜図屏風』一双（桃山）、『舞楽図衝立』二幀（鎌倉）、長谷川等伯筆『土佐坊昌俊・弁慶図絵馬』、曾我直庵筆『神馬図絵馬』（ともに桃山）もみるべきものである。〈斉藤 孝〉

北脇昇 きたわきのぼる（一九〇一―五一）関西におけるシュルレアリスム系の前衛洋画家。明治三四年六月四日名古屋市に生まれる。京都の同志社中学を中退して鹿子木孟郎の画塾に学び（一九一九―二二）、のち津田青楓の画塾に移る。昭和七年（一九三二）二科展に初入選、京都洋画協会の創立に参加。同九年からは独立美術協会展に出品をはじめ、京都青年美術クラブを結成した一二年ごろから、明確にシュルレアリスムの影響をとり入れた。同年の『空港』、翌年の『眠られぬ夜の為に』などの幻想風から、独自の哲学的な様式へと進む。第二次世界大戦後、日本アバンギャルド美術人クラブを結成したり、京都新美術人協会を創立して主務をとるなど、関西前衛画壇に大きく貢献するかたわら、『クオ・ヴァディス』などに切実な現実性を求めて新画風を試みたが、昭和二六年一二月二八日没した。〈小倉忠夫〉

記念碑 きねんひ　⇨モニュメント

機能主義 きのうしゅぎ　functionalism　一般には事物や現象の認識を、その物自体よりも物と物との相互依存関係の考察においてとらえようとする方法論をさし、一九世紀後半以降、生物学・生理学から自然科学・社会科学の分野に及んだ。

建築でこの機能主義が語られるとき、アメリカの近代建築家*サリバンの「形態は機能に従う」という言葉で始められる。この言葉はシカゴ派につたえられ、ここでは過去の歴史様式に支配されない、「用」に即した建築が営まれた。しかし、この限りにおいて、すべての建築が用に即した器であるならば、機能主義の語義を積極的にうちだすことにならない。工業力の充実と合理主義的思考の発達を背景に*ル・コルビュジエが登場し、機械美にその範をとりながら、数学的な精密さや物理的な節約、それら諸因子によって構成される原理的表現を意図するとき、建築における機能主義が新しい方法論として明確に浮かびあがってくる。この後、*ミース・ファン・デル・ローエは、「用」にとらわれることなくこの幾何学的な形態という面を推進した。*グロピウスらによるドイツのデザイン学校*バウハウスが求めたものも、結局は新しい工業時代にふさわしい美学であり、これが機能主義とかかわった。建築を人類共有のパターンとしてとらえようとするグロピウスの「国際建築」提唱はバウハウスの結論であり、新時代の要求でもあった。*CIAM（近代建築国際会議）が「機能的な都市」を議題にとりあげたのも同じ思潮の上にたっていた。一九三〇年初頭までは若々しいエネルギーにあふれてうちだされたこの機能主義もやがて定型化の兆しがみえ、一般建築のデザインの質の低下あるいは経済主義に

すりかえられるといった弊害もあらわれたが、その本質においては教養であり、個々の建築の判断の基準でもあって、やがて有機主義・伝統主義・民族主義との相乗によって新局面が開かれていった。〈高見堅志郎〉

紀貫之 きのつらゆき（?—九四六）平安初期の歌人、能書家。延喜五年（九〇五）紀友則・凡河内躬恒・壬生忠岑らとともに、勅撰集『古今和歌集』の撰進を拝命、それから七、八年後に完成したといわれるが、つまびらかでない。延長八年（九三〇）土佐守に任ぜられ、承平六年（九三六）に辞任。その時の土佐から帰途の紀行文が有名な『土佐日記』である。今日、藤原定家自筆本の『土佐日記』（一冊、前田育徳会蔵）が現存するが、その巻末二ページにわたり、貫之の筆跡を模写している。貫之と確認される真筆が一点も伝存しない今日、きわめて貴重な遺墨といえよう。また、一〇世紀初めのかなの遺例として、二つ以上の文字を続け書きにする連綿体の初期の姿をそこに見ることができる。このほか貫之の筆と伝える筆跡は、『古今和歌集』現存最古の写本たる「高野切」（Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ種）や、同じ『古今和歌集』の抄本「寸松庵色紙」などが伝存するが、いずれも貫之の時代より一〇〇年以上も下ったころのもので、江戸時代の古筆鑑定家が、『古今和歌集』の撰者たる貫之の名をかりて筆者にあてたにすぎない。〈古谷 稔〉

黄不動 きふどう ⇨三不動

キプレンスキー Orest Adamovich Kiprenskii（一七八二—一八三六）ロシアの画家。農奴出身。長い修業期ののち、母国とイタリアの美術界に、ロシア・ロマン主義の第一声としてはなばなしく登場した。ナポレオン戦争時代の民族意識の高揚を背景に、精神の内面的緊張をはらんだ『騎兵大佐ダビドフ』（一八〇九）など一連の新しいタイプの肖像画を生んだ。夢みるような表情の魅惑的な女性像も多い。デカブリスト壊滅後の反動期に描いた『プーシキン像』（一八二七・トレチャコフ美術館）は数あるプーシキンの肖像画中もっとも知られている。すでに貴族社会の寵を失った彼は二八年よりふたたびローマに滞在して再起をはかったが、失意のうちに一〇月一七日同地で客死した。肖像画家としての彼はロシア美術史を通じて随一の存在とされている。〈松谷 彊〉

ギベルティ Lorenzo Ghiberti（一三七八—一四五五）イタリア初期ルネサンスの代表的彫刻家。ロレンツォ・ディ・バルトロ Lorenzo di Bartolo ともいう。フィレンツェ生まれ。金工として出発したが、一四〇一年、フィレンツェ大聖堂のサン・ジョバンニ洗礼堂第二門扉の青銅浮彫の制作者を選定するコンクールに参加し、「イサクの犠牲」を主題とする試作品を提出した。審査の結果、彼と*ブルネレスキとが最後まで残り、ブルネレスキが作風の異なる二人の共同制作を不可能とみて辞退したため、ギベルティが当選することになった。国立バルジェルロ美術館に残る二人の試作品をみると、ブルネレスキが彫刻的な表現に重きをおき、激しい革新的な性格を表わしているのに対し、ギベルティは物語を絵画的に表現して、保守的なゴシック風をみせている。

一四〇三年に第二門扉の制作を正式に委嘱されたギベルティは、すでにアンドレア・*ピサーノによって飾られていた第一門扉を手本にして、多くの助手を使い、二一年の歳月をかけて、一四二四年に『キリスト伝』二八面の青銅門扉を完成した。つづいて二五年に第三門扉の制作を委嘱され、二七年の彫琢を重ねて、五二年に『旧約物語』一〇面の精巧な浮彫を完成した。後者は、絵画上の遠近法を線の配置や肉づけの高低によって浮彫に応用しており、「彫刻の絵画化」として非難する人もいるが、構図が統一されている点と描写が写実的である点は新時代を開く手法で、「青銅の画家」とよばれるのにふさわしいものであった。この第三門扉は長年ほこりにまみれて黒ずんでいたが、第二次世界大戦後、道路からはねた小石による損傷を修理したとき、原作の金めっきの輝かしい姿が再現された。かつてミケランジェロがこれを「天国の門」とたたえたのも、金色に輝いていた気高い美しさに感銘をうけたからであろう。彼はこの二つの扉の制作にほとんど全生涯をかけたが、その間シエナ洗礼堂の聖水盤の浮彫（一四一七—二七）、フィレンツェのオル・サン・ミケーレ聖堂の『洗礼者ヨハネ』（一四一四）、『聖マタイ』（一四一九—二二）、『聖ステファヌス』（一四二八）などもつくっている。また彼の書き残した『コンメンタリ』（覚書）は当時の美術史観を伝えるものとして貴重な文献とされる。〈摩寿意善郎〉

仇英「仕女図巻」部分 絹本着色 全図29.5×300cm 奈良 大和文華館 彼の細密な美人風俗図は，明・清時代の人物版画に大きな影響を与えた

ギベルティ フィレンツェ大聖堂，サン・ジョバンニ洗礼堂の第二門扉の青銅浮彫。28面より成る「キリスト伝」の一部

木村蒹葭堂 きむらけんかどう（一七三六—一八〇二）江戸時代中期の博学者で、南画も描いた。名は孔恭、字は世粛、通称を坪井屋吉右衛門といい、巽斎・蒹葭堂などと号した。大坂北堀江に酒造業を営み、その豊かな富を奇書珍籍や書画骨董の収集に費やし、博識と収集品を慕って国内名士の相つぐ来訪を受けた。画ははじめ沈南蘋風の写生画をよくする黄檗僧鶴亭につき、のち*池大雅に南画を学んだ。代表作に『山水図巻』がある。ひろい交友範囲のうちには、*岡田米山人、*浦上玉堂、*青木木米、*谷文晁、*田能村竹田らの後期南画家も含まれ、彼らに与えた影響はきわめて大きなものがある。その磊落な風貌は、文晁筆『木村蒹葭堂像』（大阪府蔵）によくとらえられている。学問はことに物産に通じ、『山海名産図会』の著書がある。享和二年一月二五日没した。最近公刊された『蒹葭堂日記』は、一八世紀後半の偉大な好事家蒹葭堂と交渉をもった人々の名が詳細に記し留められており、文化史上の価値はきわめて高いものがある。〈小林 忠〉

木村荘八 きむらしょうはち（一八九三—一九五八）洋画家。明治二六年八月二一日東京日本橋に生まれる。京華中学校を卒業し、暁星中学仏語講座に籍を置き、文学を志し、演劇に関心をもった。白馬会葵橋洋画研究所にはいって*岸田劉生を知り、大正元年（一九一二）フュウザン会を結成して『虎の門付近』など革新的なフォーブ風作品を発表した。また当時から文筆の才にすぐれ、批評や十数冊の西洋美術書の翻訳を始めている。同三年、劉生、*高村光太郎らと生活社を組織して展覧会を開いたが、翌年、劉生、中川一政らと草土社を創立し、独特な写実様式に進んだ。七年、二科展に『土と草』を出品して樗牛賞を受けたほか、院展洋画部にも出品をつづけた。一一年春陽会の結成に参加し、以後その中心となって活躍した。油絵のほか、『にごりえ』『霧笛』『濹東綺譚』などの挿絵にもすぐれた仕事を残し、また、『現代風俗帳』『東京今昔帳』ほか随筆も多い。昭和三三年一一月一八日没したが、三四年に遺著『東京繁昌記』の文と絵に対して日本芸術院恩賜賞が贈られた。そのほか演劇や映画の時代考証、小唄や邦楽の伝承の権威としても知られ書物の装丁にもすぐれていた。代表作に『パンの会』『牛肉店帳場』などがある。〈小倉忠夫〉

囗『東京繁昌記』（一九五八・演劇出版社）

仇英 きゅうえい 生没年不詳。中国、明代（一六世紀前半）の画家。字を実父といい、号は十洲と称した。江蘇省太倉県の籍であるが蘇州に移居して生活した。彼は貧家の出身で漆工画や建築装飾画工などを職としていたらしいが、蘇州に移ってからは唐寅の師である専門画家の周臣に師事したので、文徴明らの文人の知遇を得るようになり、各家に所蔵する名画を見せられ、これを臨模する機会に恵まれるようになったので、画技は進歩して古名画に迫った。彼の画風は極彩色細描の華麗きわまるもので、宋以来の第一人者といわれ、青緑金碧の山水楼閣画、風俗人物画などに名品がある。〈杉村勇造〉

キュビスム　〈上〉ピカソ「三人の楽師」(1921)　油彩　200.7×222.9cm　フィラデルフィア美術館　あたかも切紙を貼ったように絵具を塗りつけたコラージュ・キュビスムの発想によるモニュメンタルな大作
〈下〉ブラック「小円卓(静物，バイオリン)」(1911)　油彩　116×81cm　パリ国立近代美術館　対象を多角形の小さな面にプリズム化してゆく分析的キュビスムの作品

キュビスム　**cubisme** フランス　立体派と訳される。二〇世紀のはじめ、*ピカソ、*ブラックらによって創始された、*フォービスムの運動と前後して、*ピカソ、*ブラックらによって創始された美術運動。絵画に始まって、やがてその美学は建築・彫刻・工芸などに及び、国際的な運動に拡大した。その特質は、何よりもまずフォルムの尊重にあり、*印象主義にはじまりフォービスム、*表現主義で一つの極に達した色彩主義に対する反動とみられている。自然を再構成することを目ざした*セザンヌに源流を認めることができ、同時に歴史をさかのぼれば、たとえばイタリア・ルネサンスの遠近法の大家*ウッチェロ、*ピエロ・デラ・フランチェスカ、フランス一七世紀のジョルジュ・ド・*ラ・トゥールらにも立体派的な追究は発見される。また積木のような人体表現を得意としたルカ・カンビアーノ、ブラチェリ、ドイツの*デューラーもその先達に組入れられる。

〔キュビスムの誕生〕しかし、「自然を、円筒形・球体・円錐形によって処理しなければならない」(エミール・ベルナールあての手紙・一九〇四)と語り、「色彩の中の面、面を正確に見きわめること。これらの面を組立て融合させること。それらが動き出し、互いにかみ合うようにすること」(G・ガスケ『セザンヌ』)を制作の目標としたセザンヌが、この運動の直接の先駆であったことは疑いをいれない。事実、一九〇七年のサロン・ドートンヌでは前年になくなったセザンヌの回顧展が開かれ、若きピカソとブラックはその会場で、セザンヌがとくに一八八〇年代に描いた構築的な画面に魅せられたのであった。したがって一般には一九〇八年をキュビスム誕生の年としている。ピカソとブラックはともに幾何学的なフォルム、たとえば球体・三角錐・円筒形・立方体を応用して対象をまとめあげていったが、こうした初期キュビスムを「セザンヌ風キュビスム」と呼ぶ理由もそこにある。

もともとキュビスムという名称は、印象主義をはじめとする近代の革新的な運動がいずれも一般大衆には認められず、そのため軽蔑的に用いられた非難の言葉に由来しており、キューブ(立体)とは最初批評家のルイ・ボークセルがブラックの作品に冠した言葉であった。ボークセルは一九〇九年にもブラックの作品にふれて、しきりと「奇妙な立体」という言葉を用いている。しかし、キュビスムの創始者であるピカソとブラックが、セザンヌの系列を引く新しい画面構成を意図して、かならずしも「奇矯さ」をねらっていなかった事実は、次の二人の文章からも知られる。「ぼくらが立体的に物を描きだしたときには、別にキュビスムをもくろんでいたわけではなく、ただぼくらの心をとらえたものを表わしたにすぎない」(ピカソ)。「私にとってキュビスムとは、自分の習慣に適した立体的な表現手段であり、これを利用すれば私は自分の才能がもっとも正統に生かしうると考えたのだ。だから〈私のキュビスム〉といいなおしておこう」(ブラック)。一九〇七年、すでにピカソは大作『アビニョンの娘たち』で強いデッサン風の、明暗を殺した手法で黒人彫刻に近い人物表現を試みているが、ブラックとの交友が始まったのも同年のことであり、やがてピカソはホルタ・デ・エブロのスペイン風景を、ブラックはセザンヌ同様にエスタックの風景を発表して新様式を確立した。これらの作品をみればピカソには芸術家の直観が、ブラックにあっては明晰な論理が顕著であって、それぞれ独自のスタイルを区別できよう。けれども両者が対象の図形化によって現実とは異なる絵画空間を築き、この空間では図形そのものの連関が有機的である点、二人の色彩が褐色と灰色のニュアンスにしぼられている点は共通である。

〔分析的キュビスム〕セザンヌ風キュビスムでは、対象はまだそれと判別できた。ところが、一九一〇年を境に形体は次第に細かく結晶化され、物はいちじるしく解体されていく。分析的キュビスムの時代である。主題も家や樹木から、一転して果実・酒壜・コップなどの静物的モチーフに移り、やがてはギター、マンドリン、バイオリンなどの楽器が登場し、分解されたそれらの形体は前後に左右に錯綜していくから、まるで鏡の乱反射を思わせる「視覚的なひろがり」を獲得することになった。ピカソがいくつかの肖像で実験をおこなったのもこの時期であり、ホアン・*グリスが形体の「非構成」を主張して、「分析的な絵」と名づけられたのもほぼ同じころである。もとより、分析的キュビスムでは物体はいちおう日常目にするフォルムの痕跡をとどめてはいない。しかし、一個のバイオリンを形づくっているこまごまとしたオブジェが顕在しているのであれば、見方を変えるならこれも「物それ自身」への探求であるといえなくはない。この点、分析的キュビスムの最大の貢献は古くルネサンス以来おこなわれてきた物語の同時的存在を、ひるがえって形体の同時存在として定着したところにあり、人間の顔にしても側面から、あるいは正面から、究極的には、さまざまな視点から構成されたのである。それはある意味ではエジプトの壁画やレリーフ(浮彫)に見られる人物表現の多元的展開であり、同じくキュビスムの有力なメンバーであったフェルナン・*レジェがプリミティブな芸術に寄せた関心ともかかわりをもっていよう。

〔総合的キュビスム〕一九一二年、キュビスムは総合的キュビスムの時期を迎えている。これは前記のとおり、分析的キュビスムがいきおい画面構成にだけとらわれて物体のもつリアリティを忘却した危機から生まれた技法で、パピエ・コレがその強力な武器となる。つまり即物的に古新聞や壁紙、たばこの箱やトランプなどを画面にはりつけていく方法であり、最初のパピエ・コレは一九一二年ブラックによって応用された。もちろん、キュビスムのパピエ・コレは純絵画的な意味でのテクニックであったから、それをもってただちに画面に現実感がもたらされたとはいいがたいが、こうした画面における異質な触感がはじめは視覚をとおして、次には見る者の心理に、ある種のずれとして働きかけたのは見逃がしがたく、このことはピカソの言葉「キュビスムは目と心が知覚するものを表現する手段である」を裏づけているのに違いない。のちにダダイスムは、さらに徹底した*コラージュを、シュルレアリストはフォトモンタージュをくりひろげることになるが、これもキュビスムの現代的発想の一つであった。

キュビスムの総合的な展覧会は一九一一年のサロン・デ・ザンデパンダンで開催されているが、当時の出品者には、前記四人のほかに、*ドローネー、デュシャン・ビヨン、ジャック・ビヨン、*ローランサンらが含まれており、素朴画家として知られるアンリ・*ルソーの作品にもキュビスム的な造形を見いだすことは容易である。このうちキュビスムの色彩軽視の傾向をもう一度問題にし、多彩な色を同時的存在に変えていったのがドローネーの*オルフィスムであり、彼の理論が、*マッケ、*マルク、*クレーを中心とした「青騎

士」運動に及ぼした影響は大きい。また、なかにはグリスを典型的な立体主義の画家と目する人もあるが、それは分析的キュビスムから総合への転換に果たした彼の功績を強く容認するからで、実際グリスの場合には後年のピカソ、ブラックに比較して、キュビスムに殉じた趣がないではない。ドイツにおけるキュビストとしては、ふつうシュレンマー、*バウマイスターがあげられている。やがて運動としてのキュビスムは第一次大戦を契機に挫折していったが、その後の二〇世紀の美術に及ぼした影響ははかり知れない。〈坂崎乙郎〉

教王護国寺　京都市南区九条町。教王護国寺は通称を東寺といい真言宗の本山であるが、最初は、延暦一三年(七九四)平安京遷都のとき、新京の威観を整えるため、羅城門内の左右へ対称的に配置する二寺のうち、その東の寺として計画されたもので、早く延暦二三年多治比真人家継を造東寺司次官に任じ、天平風七堂伽藍の大造営が開始された。この造東寺司は弘仁六年(八一五)ごろまで続き、その後は僧侶が別当となる造東寺所に引継がれていったが、弘仁一四年に真言僧五〇人を住まわしめ、翌年弘法大師空海が造東寺所別当へ就任するに至って、東寺ははっきりと真言宗寺院となり、天長二年(八二五)に教王護国寺の寺号を定めたのである。一方弘仁三年には封二〇〇〇戸が東西二寺に施され、布勢内親王の墾田七七二町歩が同じく二寺に施入されるなど、東寺の経済的基盤も整った。かくして弘仁四年ごろまでに金堂が建ち、空海の入寺以後では、天長二年に講堂建立に着手して、ほぼ生前に竣工したが、安置仏の供養は没後の承和六年(八三九)に開眼している。五重塔は諸国から造塔料を寄せながら元慶年間(八七七―八八五)に完成した。平安時代では、長保二年(一〇〇〇)と大治二年(一一二七)の二度にわたって宝蔵が焼け、天喜三年(一〇五五)五重塔と鎮守八幡宮が雷火で焼亡し、仏像や八幡神像は救出したが、五重塔は応徳三年(一〇八六)に源顕房によってようやく再建された。このように平安末期にやや寺勢の衰えていた東寺に復興の機運を与えたのが文覚上人で、彼はよく源頼朝を動かして堂塔・諸仏の修理をおこなわせた。また宣陽門院の帰依により西院不動堂の北面に御影堂が創建されたほか、多数の荘園も寄進された。鎌倉末期には後宇多・後醍醐両天皇、さらに室町時代には足利尊氏らも当寺を尊崇し、寺運は大いに上がった。しかし文明一八年(一四八六)の土一揆で主要伽藍を失い、講堂は延徳三年(一四九一)再興されたが、金堂は慶長一一年(一六〇六)豊臣秀頼の力で完成した。今の五重塔は寛永一二年(一六三五)焼失を同二〇年に落慶したものである。また同一一年には現在の灌頂院が建っている。このような近世における寺塔の復興は二千余石に及ぶ寺領によって維持され、かくして東寺は、今日もなお壮大な伽藍を誇っているのである。

〔美術品〕**建築**　国宝の金堂(桃山)は、桁行五間、梁間三間、一重裳階付、入母屋造、本瓦葺、細部は和様に大仏様を折衷した様式で、下層斗栱に三手先挿肘木を用いる。また、石積基壇上に建ち、内部は全面土間で、周囲一間通を外陣、その中央五間三間を内陣にあてるところ、多分に復古的な建築である。その点は正面中央部の庇を一段破りあげている点にも見受けられる。五重塔(江戸)は、方三間、本瓦葺、純和様の復古建築で、わが国現存の仏塔として最大のもので、寛永二〇年(一六四三)から正保元年(一六四四)の造営。大師堂(室町)は西院御影堂ともいう。後堂・前堂・中門よりなり、後堂は桁行七間、梁間四間、入母屋造、北面西端二間に縋破風をかけ、東面に一間の向拝を付している。前堂は桁行四間、梁間五間、入母屋造で、南面は後堂に接続する。屋根は檜皮葺、建具に蔀戸や妻戸を用い、大師住房の伝統をつぐ、中世の住宅建築の風を伝えている。後堂は康暦二年(一三八〇)、前堂・中門は明徳元年(一三九〇)の建築である。蓮華門(鎌倉)は三門一戸、八脚門。建久二年(一一九一)の建築で、文覚上人の修造といえる。東寺の門の中ではもっとも古く、また鎌倉初期の八脚門としても、すぐれた遺構である。また後宇多天皇により創立された子院の観智院客殿(桃山)は、桁行正面五間、後面六間、梁間東面五間、西面四間、入母屋造、銅板葺で、南面東寄に唐破風の車寄、東南隅の一角に一間切妻造の中門廊を突出させる。内部は五室に分かれ、周囲に入側をめぐらし、東南部に一〇畳の主室があり、大床・違棚を付し、その北の八畳には東面に付書院、西面に帳台構がある。棟札により慶長一〇年(一六〇五)、大工藤井石見守吉次によって建てられたことがわかる。

　このほか重文では、講堂(室町)、灌頂院(江戸)、北門と東門(鎌倉)、南大門(桃山)、慶賀門・東大門・北大門(鎌倉)のほか、校倉造の宝蔵(平安)がある。

彫刻　国宝の木彫五大菩薩坐像四軀(貞観)は一木彫、一部乾漆併用、漆箔、草柀材の一木彫で、背刳を入れ、両手は臂まで、また膝や台座の蓮肉までが一材になっている。五大菩薩とは、金剛般若波羅蜜・金剛薩埵・金剛宝・金剛法・金剛業の五尊を指し、講堂仏壇の東方に坐す。このうち金剛般若波羅蜜を除く四軀は、いずれも承和六年開眼になる講堂創建時の仏像で、密教様彫刻の当初を飾るものである。木彫五大明王像五軀(貞観)は一木彫、一部乾漆併用、彩色。五大明王とは、不動明王を中尊に、降三世・軍荼利・金剛夜叉・大威徳の各明王を配する群像で、密教特有の怪奇な忿怒形をとるその最古のもので、平安初期密教様彫刻の代表的傑作である。木彫梵天・帝釈天坐像二軀(貞観)も草柀材による一木彫、乾漆併用、彩色像で、梵天像は三面二臂で鵞鳥座に坐し、帝釈天は右手に独鈷、左手は拳印を持って象座の背に半跏する。これらは天平時代にみられた梵天・帝釈天の形姿とはまったく異質で、密教独特の図像によるものである。木彫四天王立像四軀(貞観)は一木彫、彩色で、講堂上四隅に立つ。いずれも非常に強い刀法と重厚な体軀に独特の迫力を持ち、特に持国・増長二天王に原初の彩色文様がよくのこっているのは貴重である(以上講堂安置)。

　木彫不動明王坐像(貞観)は一木彫、乾漆併用、彩色、大師堂南面に安置される秘仏で、衣に暈繝彩色がよく残っており、像の表現もまた迫真的で、平安初期密教様彫刻として、たとえば観心寺如意輪観音と並ぶ、九世紀最高の傑作と評することができよう。大師堂には、このほか重文の木彫弘法大師坐像(鎌倉)がある。国宝木彫僧形八幡神坐像一軀、同女神坐像二軀(貞観)は一木彫、彩色、松尾大社の神像とともに平安初期神像中の大作で、もと鎮守八幡宮の神体であったのを、明治元年(一八六八)社殿焼失以後大師堂に安置してきたが、近年宝蔵殿に収蔵。木彫兜跋毘沙門天立像(唐)は中国産の桜材、一木、彩色像であるが、随所に一種の練物をもりあげてつくっている。この毘沙門天は通常の相と異なり、まったく異国的な像形をとり、また足下に邪鬼を踏まず、地天の捧げる掌上に立ち、地天の左右には尼藍婆・毘藍婆が寄る。この像は唐からの請来で、平安京の羅城門上に安置し、都の守護をしていたが、門が倒れてから東寺に移されたという。重文では、木彫伝武内宿禰坐像(藤原)、木彫千手観音立像(藤原)がある(以上毘沙門堂安置)。このほか観智院に木彫五大虚空蔵菩薩坐像五軀(唐)がある。

絵画　国宝の絹本着色真言七祖画像七幅(唐および貞観)のうち、金剛智・善無畏・不空・一行・恵果の五祖像は、弘法大師在唐時の師である、長安、青竜寺の恵果阿闍利が李真らに命じて描かせ、大師に与えたもので、唐代のすぐれた肖像画である。竜猛・竜智の二幅は、空海帰朝後の弘仁一二年(八二一)にわが国で描き加えられたもの。絹本着色五大尊画像五幅(藤原)は、不動・降三世・軍荼利・金剛夜叉・大威徳の各明王を豊富な切金と美しい色彩で描く。大治二年(一一二七)威儀師覚仁が焼失した旧本の代りに後七日御修法の本尊として新写させたものと考えられる。絹本着色

教王護国寺　〈右〉金堂　現在のものは桃山時代(1603)上棟されたものでほぼ創立時(823)の形を保っており，礎石は創建当時のものを用いている。国宝
〈上〉五重塔　日本最高・最大の仏塔で，総高54.84m。現在の塔は寛永20年(1643)上棟された。国宝

両界曼荼羅図二幅（貞観）は、伝真言院曼荼羅ともよばれ、収納箱の蓋裏に昌泰二年（八九九）従八位粟田朝臣福岑が檀越となって納めた由が朱書されている。現存の彩色両界曼荼羅としては最古の作。絹本着色十二天画像一双（鎌倉）は六曲屏風一双の各扇に十二天立像を一軀ずつ極彩色で描くが、宋画の影響を受けた新しい線描中心のものである。建久二年（一一九一）、俊澄僧正が絵仏師の託磨勝賀に描かせたと伝えられる。重文では、絹本着色両界曼荼羅図二幅（藤原）、絹本着色両界曼荼羅図甲本二幅・同乙本二幅・同元禄本二幅（鎌倉・江戸）、『弘法大師行状絵詞』一二巻（室町）がある。

工芸 国宝の海賦蒔絵袈裟箱一合（藤原）は方形の箱で、表面は黒漆平塵のほかに金銀研出蒔絵で波に怪魚・飛鳥などを表わしている。犍陀穀子袈裟・横被各一領（唐）は弘法大師の請来と伝え、後七日御修法結縁及伝法灌頂、塔供養などに用いられた。紫檀塗螺鈿金銅装舎利輦（鎌倉）は、空海が唐から持ちかえった仏舎利を納めた輿で、舎利を供養する舎利会に使われたもの。屋根はゆるいカーブを描いた宝形造で、頂上に火焔宝珠をのせ、屋上の四面に金銅透彫雲上蓮台三面宝珠金物を打つ。身部の柱・長押・框などは紫檀杢目塗に宝相華唐草透彫螺鈿を嵌装し、輦の四方に金銅蓮唐草団文透彫壁代を垂下させる。方形基壇には凝宝珠勾欄をつけ、側面に格狭間を開けて牡丹の彩絵を描く。前後に四本の轅を出し、その下の裳腰板は七宝繋地に蓮華と総角を表すなど、藤原末期の工芸技術の粋を尽くしたものである。密教法具（唐）は金銅金剛盤に同じく金銅の五鈷鈴と五鈷杵各一口がそろっている。いずれも弘法大師が唐より請来したと伝える。重文の法会所用具類（鎌倉）は、主として舎利会に用いた装束、楽器類を主とする三九点に及ぶ品々で、様式上鎌倉時代と推定され、装束類に康元二年（一二五六）、舞装束箱に正嘉二年（一二五八）、散花机前垂に弘長二年（一二六二）、持物に建武元年（一三三四）の紀年銘をみる。木造天蓋一面（貞観）、木造五重小塔（鎌倉）がある。

書 国宝の弘法大師筆尺牘三通一巻（貞観）は世に『風信帖』と呼ばれて名高く、第一通の冒頭が「風信雲書云々」で始まるところからこの名がある。現存する空海直筆書状として唯一の遺物。弘法大師請来目録一巻（貞観）は空海が大同元年（八〇六）に唐より帰朝したときに、持ち帰って朝廷に献じた品々の目録を、伝教大師最澄が書写したもの。『東宝記』一二巻一冊（鎌倉）は東寺一山の財宝目録および歴史記録で、最初は東寺観智院の初代である杲宝が仁和寺宮の意を受けて文和元年（一三五二）に起草編纂し、後を弟子の賢宝が書き継いでいる。いずれにしろ東寺を研究する根本史料としてきわめて重要な文書である。そのほか後宇多院宸記・後宇多天皇宸翰・三宝絵詞・類聚名義抄（いずれも鎌倉）など、国宝の書跡・文書類が多い。〈斉藤 孝〉

纐纈 きょうけち 奈良時代におこなわれた染色技法の一つで、これがもと中国から伝わった染法であることは、敦煌やトルファン発見の染織品に同様のものがあることからも察知される。正倉院には纐纈屏風をはじめ数多くの作品がのこされている。羅・絁などの比較的薄手の絹地に花卉鳥獣などの文様が、多くは左右対称の形に表わされている。色は単色のものもあるが、三色以上にわたるものが多い。

技術に関しては、文様を透彫にした二枚の木型の間に、二つ折り（時には四つ折り）にした裂地を夾んで締め、これに部分的に染料を注ぎ込んで染めた板締め染の一種といわれるが、その細部に関しては今日はっきりしたことはわかっていない。中国では明代あたりのものにこの技法を用いたと思われるものがあり、また近世のチベットの仏画の覆布などにも同様のものを見ることがあるが、わが国では『延喜式』（九二七）の記載を最後に文献的な記録もなく、技術もいつか失われてしまったものと思われる。〈山辺知行〉

龔賢 きょうけん 生没年不詳。中国、清代初期（一七世紀）の画家。字は半千、号は半畝・野遺・鍾山野老・掃落葉僧その他がある。江蘇省崑山の人で、金陵（今の南京）に長く居住していた。性質は孤癖があり容易に人を容れず、もっぱら山水画を描いてみずから楽しんだという。康熙時代の金陵八画人の首領であるが、彼は元の呉鎮の画風から出て一家の画を大成した。その画は墨痕淋漓というほどに墨を多く用い、その山容は雄大である。ことに山居図などに描かれる家の屋根はふっくらとした円みがあって独特の表現である。また平遠山水のごときは清淡で墨をあまり用いないのもある。生没の年は明らかでないが、九〇歳に近い高齢で没した。〈杉村勇造〉

京都御所 きょうとごしょ **〔沿革〕** 京都市上京区にある旧皇居で、平安時代の皇居であった内裏の場所とは異なり、現在地は治承四年（一一八〇）に仮皇居（里内裏）に用いられた土御門東洞院殿の地に当たり、南北朝時代に北朝の皇居としてながく用いられて以後、わずかな期間を除くほかは明治維新までここが正式の皇居に用いられた。中世から近世中期までの京都御所は、建築の規模も小さく、建築様式もその時代におこなわれた書院造の様式の影響をかなり受けたものであったが、寛政二年（一七九〇）の造営のとき、光格天皇の命をうけて老中松平定信が旧制を復興する計画をたて、裏松光世（固禅）の『大内裏図考証』の研究成果にもとづいて、平安内裏の様式に復する工事がおこなわれた。現在の京都御所の建築は嘉永七年（一八五四）の焼失後、翌年に寛政造営のものをそのまま再建したものである。しかし寛政造替のときに復原されたのは、紫宸殿や清涼殿などの主要殿舎の平面、間仕切、外観などが主で、それらについては平安内裏の雰囲気をよく感ずることができるが、諸殿舎の構成や配置は平安内裏とは大きく相違し、建築構造には江戸時代の様式を用いた個所が多い。なお第二次世界大戦中の疎開やその後の火災によって一部の建物が失われ、現在その復興が進められている。

京都御所　紫宸殿。内裏の正殿で，現在のものは江戸時代に造営されたが，書院造の手法をとりいれ，平安時代の形式内容を伝えている

〔紫宸殿〕 内裏の中心建築で、いまも即位の儀式に用いられる。間口柱間九間、奥行同三間の主屋の四方に庇をつけた平面で、檜皮葺の屋根にも庇との境に段をつけてそのことを示す。かなりの高床で、周囲に回縁をめぐらし、南正面と四隅に階段をつける。周囲の間仕切には大きな蔀を用い、内部は主屋と北庇の境に中国の賢人の像を描いた賢聖障子と呼ぶ間仕切壁をおくほかは間仕切がほとんどない。このような平面形式は古代の貴族住宅の様式であった*寝殿造の古い形を示すものと考えられる。

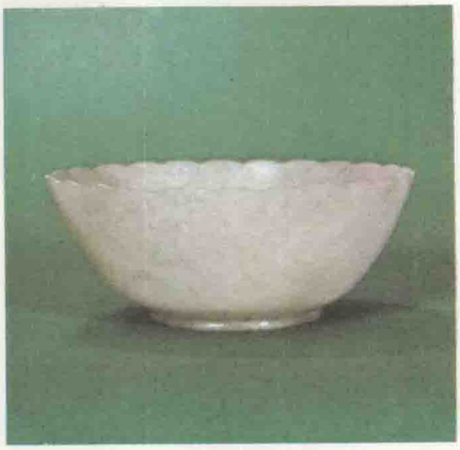
〔清涼殿〕 東を正面にし、間口九間、奥行二間の主屋の四方に庇をつけ、東側にはさらに庇をつけ加え、ここは周囲が吹き放ちで床が一段低い。主屋の北側の部分に周囲を壁で囲った塗籠があり夜御殿と呼ばれ、古くはここが寝室であった。天皇の昼の御座所は主屋の南半分と東庇に設けられ、西庇には台盤所、朝餉間、手水間などの勝手むきの部屋、北側には女御の控えの間が並ぶ。東庇の南端にある石灰壇は天皇が神宮や内侍所を遙拝される場所である。前庭は呉竹、漢竹と呼ぶ竹を格子でかこったものを左右に配するほかは白砂で覆う。御所にはそのほか飛香舎（女御の住居で、庭前の藤にちなんで藤壺ともいう）や小御所、常御殿などの建物がある。→内裏 〈大河直躬〉

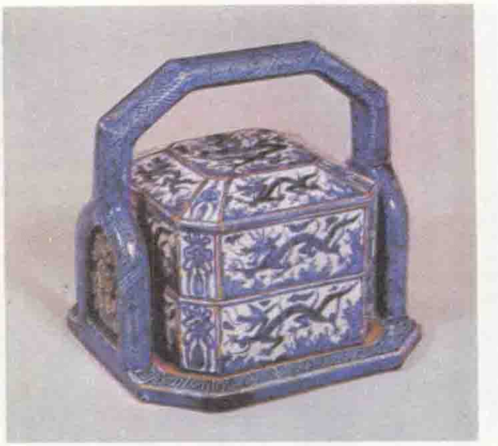
□藤岡通夫著『京都御所』（一九五六・彰国社）

京焼 きょうやき 京焼とは、京都の焼物の意から出た名であるが、ふつう近世初頭の京窯出現以降の作品を指していう慣わしになっている。ただしこの場合、*楽焼は京焼の中に含まないことになっている。京焼の起りは所伝では、寛永初年に瀬戸の陶工三文字屋九右衛門が京都に来て、粟田口三条通りに開窯して粟田口焼を始めたのがそもそもであるといわれているが、記録によると慶長年間（一五九六—一六一五）にはすでに京窯があったようである。なおこれとは別に、小規模ないわゆる内窯で焼く、俗に交趾といわれる彩釉の軟陶は、室町以来すでに京都では焼かれていたらしくもみられ、この釉法も京窯の生成のうちに摂取されていったことが考えられる。

粟田口焼は京焼最古の窯で、その焼造は恐らく記録に見える寛永以前からあったものとみられるが、京焼初期における主流をなすもので、元禄ごろまでも続いている。作品は茶器を主とし、唐物茶入や呉器・伊羅保などの朝鮮茶碗の写しも焼いている。信楽からも陶工が加わっているので、陶法には瀬戸・信楽の系統が土台になっている。粟田口焼に多い、錆絵（褐色の釉下絵付）やこれに染付を併用したものは、瀬戸系とみられ、砂素地の焼締めは、信楽の作風に倣ったものである。

粟田口焼と同時代に続いて起った窯に、八坂焼・清水焼（はじめは清水寺付近の特定の窯を指





〈上右〉京焼　染付竜絵手提重箱　総高23cm　幕末・京の三名工の一人といわれた青木木米の作で，万暦風の染付を写した作品

〈上左〉玉器　白玉碗（中国・清時代）　東京　出光美術館

清水寺　現在の本堂（国宝）は1631－33年の再建で，急崖の上に建っているため，懸造となっており，俗に清水の舞台とよばれている

したが、のちには音羽焼も含めて清水界隈の諸窯の総称となった）・御菩薩池焼・清閑寺焼などがあるが、いずれも茶器を主とするものであった。粟田口焼はじめ諸窯に、奢侈工芸的な傾向がいちじるしかったのは、京都という特殊な都市に生まれた工芸として当然の性格であったといえるが、この点は今日でも依然として認められるところで、京焼を通じての特色として注目される。

初期の京焼では通じて、銹絵やこれに染付を併用したものが主流であるが、粟田口焼で始まった色絵（錦手）も相ついで諸窯でおこなわれた。当初のものは粟田口を除いてほとんど無印であるが、のちには音羽・御菩薩池・清閑寺などそれぞれ印を押している。岩倉山・錦光山・宝山なども やがて粟田界隈に起り、錦手を得意としていわゆる粟田焼となった。粟田・清水は京焼を代表して近代に及んでいるが、元禄以後は清水焼に中心が移り、その名が洛東諸窯の総称のようにもなっているので、前期の京焼、ことにそれを代表する錦手を後世の清水焼（磁器）と区別する意味で古清水と呼んでいる。元禄以後では、明和年間（一七六四—七二）に五条坂で開窯した初代清水六兵衛（一七三八—九九）は異色ある陶工で、茶器に秀作を出し、窯は今日まで続いている。

洛北御室仁和寺門前の*野々村仁清の窯は一に御室焼ともいわれ、ことに明暦・万治・寛文ごろが最盛期であるが、かずかずの傑作によって、初期京焼を代表するものといわれている。丹波出身で、はじめ粟田口で修業し、また瀬戸へも茶入などの陶法修業に出かけ、のち御室に開窯して各種の茶器や懐石道具に特色を出したが、ことに豪華艶麗な錦手で聞え、京焼錦手を大成した意味で京焼色絵の祖といわれている。京焼の中で独特の趣を誇る*尾形乾山も仁清の弟子で、はじめ鳴滝に築窯していわゆる鳴滝乾山を焼いた。

前期の京焼はもっぱら陶器の時代であったが、やがて時好の推移につれて寛政（一七八九—一八〇一）ごろから磁器の中国風な染付や赤絵が焼かれるようになったが、その先駆をなしたのが*奥田頴川である。その門下に*青木木米・*仁阿弥道八・欽古堂亀祐・楽只堂嘉介などがあり、木米・仁阿弥は*永楽保全とともに幕末京焼の三名工と呼ばれている。後期京焼の主流は清水五条坂界隈の清水焼磁器とみられ、この傾向は今日に及んでいる。明治以降の陶工で知られたものには、永楽和全・清風与平・三浦竹泉・真清水蔵六・伊東陶山・諏訪蘇山・宮永東山・宇野仁松らがある。　〈満岡忠成〉

玉潤　ぎょくかん

中国、元代（一三世紀）の画家。玉潤は僧で南宋時代に三人いる。一人は瑩玉潤で禅僧、一人は孟玉潤で画家、一人は玉潤若芬で天台の僧といわれる。瑩玉潤は杭州西湖の慈静寺の僧で恵崇を画師として山水画をよくした。孟玉潤は名は珍、玉潤は字で号は天沢。花鳥を巧みにし山水も描いた。青緑山水系統の画人である。若芬の俗姓は曹氏、字は仲石。杭州上竺寺の書記になり、のち山中に隠れて芙蓉峯主ともいった。山水画に巧みであるが、また墨竹画もよくしたという。この三人の画は室町時代に日本に将来され、『君台観左右帳記』には玉潤若芬の画を上々、瑩玉潤の画を中上、孟玉潤の画を下上に置いている。玉潤若芬の画としては『瀟湘八景図』などが伝来している。　〈杉村勇造〉

玉器　ぎょくき

中国製玉製の器物。中国の玉は殷時代（前一〇二八ごろ滅亡）から装飾品として用いられており、良玉は西域の新疆の崑崙山脈のミルタイ山やそれらの山から流れてくる河川から採取される。次の周時代になると玉の潤いから道徳的に人格を形成する意味になり、また天地を祭るときの祭器に用いられるようになった。玉の色は白玉を基調として黄玉・青玉・黒玉などがある。周時代の装飾的玉は首飾りとしたものから佩玉といって腰飾りに変化する。動作を静かにするので礼にかなうという意味がある。戦国時代には大きな玉璧ができて宝物になるというようになり、漢時代は勢力が西域に及んだので大量に中国内地に運ばれた。近世では清朝が大国家を形成したため多量の玉が運ばれ、種々の器物に作られた。乾隆時代（一八世紀）の製作がもっとも美しく、漢代以前のものは古玉と称されている。　〈杉村勇造〉

キヨソネ　Edoardo Chiossone（一八三三—九八）

イタリアの銅版画家。ジェノバ市近郊アレンツァーノに生まれる（一月二一日）。同市の美術学校を卒業し、銅版、石版術を研究、銅版彫刻家として早くから名を成す。国立銀行で紙幣印刷に従っていたが、日本政府が印刷機械を発注したとき摺師を伴い明治八年（一八七五）来日、大蔵省印刷局で郵便切手、印紙、紙幣を製作、石版画、凸版印刷をはじめておこなう。また肖像画をよくし、明治天皇、皇族、軍人の肖像をのこし、明治三一年四月一一日東京麹町で没した。ジェノバのアカデミーにキヨソネ博物館がある。　〈竹田道太郎〉

御物　ぎょぶつ

「ぎょもつ」「ごもつ」ともいう。天子の用いる品。皇室の所蔵品。今日では一般的には宮内庁、または皇室家の所有品をさす。厳密には第二次世界大戦前の御物管理規定（帝室の所蔵品の中でとくにすぐれたものを御物に定める法）にのっとるもので、現在管理は宮内庁によっているが、所蔵は侍従職の私物および国有財産になっているものもある。古くから皇室家に伝わるものや近年買い上げられたものにいたるまですぐれた名品が多い。正倉院宝物、法華経義疏、聖徳太子画像、春日権現験記絵巻、永徳筆唐獅子図屛風などは有名である。　〈村重　寧〉

清水寺　きよみずでら

京都市東山区清水一丁目。山号を音羽山といい、西国三三所霊場第一六番札所。『清水寺縁起』によれば、大和子島寺報恩の弟子延鎮が、宝亀九年（七七八）四月八日、山城国愛宕郡八坂郷東山で白衣の観音行者、行叡居士に出会ったことが縁で、彼もまたここに止住し練行に入った。同じころに坂上田村麻呂は当山に入って延鎮にめぐりあい、彼に深く帰依して、延暦一七年（七九八）合力して金色千手観音を造立し、清水寺、また北観音寺と唱えた。また延暦二〇年には寺地を寄せ桓武天皇の御願寺とした。大同二年（八〇七）に田村麻呂夫人の三好命婦が仏堂を建立したが、康平七年（一〇六四）八月一八日に焼失。同年一一月三日に再興が成った。当寺は法相宗、興福寺末であったため、南都北嶺の抗争に巻きこまれて破壊と再建をくりかえし、今日の寺観は桃山末から江戸初期にかけての復興によるものである。

国宝の本堂（江戸）は、桁行九間・梁間七間・寄棟造・檜皮葺の大殿で、東西北の三面に裳階をめぐらし、正面左右に張り出す翼廊の間に有名な舞台がある。舞台は崖に臨み、これを支える列柱は谷から高く立ち昇り、それを無数の貫が結び合している。また寄棟造の大屋根は起を取っているので、巨宇のいかつさはなく、建築に温和な安定美を与えている。現在の本堂は寛永一〇年（一六三三）の建造である。

この他重文の馬駐（室町）・楼門（室町）・西門（江戸）・鐘楼（桃山）・三重塔（江戸）・田村堂（江戸）・朝倉堂（江戸）・轟門（江戸）が清水坂から本堂にかけてある。本堂より東方の山腹には重文の釈迦堂・阿弥陀堂・奥院（いずれも江戸）が並び、本堂の背後にも同代重文の地主神社社殿

キリコ　「吟遊詩人」(1916ごろ)　油彩　61.8×49.3cm　東京　ブリヂストン美術館　建築体の虚無的な広がりの中にマネキンのような機械的な人間をおき，深い孤独感をただよわせている

三棟がある。本堂の谷を隔てた南の峰に建つ三重塔(重文・江戸)は子安塔とよぶ。なお釈迦堂は、昭和四七年七月豪雨で山崩れのため倒壊した。

また江戸時代作庭の成就院庭園は池泉式庭園で名勝に指定されており、絵馬堂には、重文の『末吉船図』(寛永九、一〇)・『角倉船図』(寛永一一)がある。〈斉藤　孝〉

清水焼　きよみずやき　⇨京焼

切金　きりかね　截金とも書く。金銀の箔を細線状あるいは小さな三角形や四角形に切って貼り、文様を施す手法。主として仏画や仏像彫刻などの彩色において、他の顔料とともに用いられる。金銀泥を用いて筆で描くよりも技術的にはめんどうであるが、仕上りが明確で、装飾的効果がすばらしいため、古くから盛んに用いられ、細金と称されていた。起原は中国で、奈良時代に唐からもたらされた技法であるが、平安時代以後日本独自の発展を示した。はじめは比較的単純なものであったが、鎌倉時代には文様も複雑化し、また技巧に走りすぎる傾向が強くみられる。〈村重　寧〉

キリコ　Giorgio de Chirico　(一八八八―一九七八)　イタリアの画家。イタリア人を両親として七月一〇日ギリシアのボロに生まれる。アテネの美術学校に学んだのち、ミュンヘンに出て*ベックリンに影響され、幻想的な芸術に向かった。一九一〇年にはすでに彼の独自の絵画精神が形成され、事物が瞬間的な形相において深い価値を表わすような、一種の形而上的な絵画表現へ進んだ。一九一一―一五年のパリ滞在中には、ピカソらと交わり、*キュビスムの影響もうけたが、彼の本質的な構想は画面の夢幻的な構成に向かい、『ある秋の午後の謎』『朝の瞑想』『街の憂鬱と神秘』などの一九一〇年代前半の一連の作品においてギリシアやローマを思わせる古典的な大理石像、陰影の強い透視的な建物、メカニックな形式の錯綜する近代都市の景観の断片など、関連のない対象物を主観的に組合せて、そこに夢幻的な孤独の世界を再構成し、*シュルレアリスムに大きな影響を与えた。第一次大戦勃発とともにイタリアに戻り、フェラーラの陸軍病院での*カッラとの交遊を通じて、*形而上絵画(スクオーラ・メタフィジカ)と呼ばれる新しい一派が彼を先行者として形成され、未来派以後のイタリア画壇を風靡したことは注目される。一九一九年以降、ローマ、フィレンツェに住み、イタリア・ルネサンスの巨匠やドラクロア、クールベなどに影響を受けて、新しいモチーフがあらわれる。二五―三三年ふたたびパリを訪れ、第二次大戦中はミラノ、フィレンツェ、ローマで過ごし、晩年はローマに住んだ。三三年以降、古典的作風に戻って次第に新鮮さを失ったが、画壇の長老として迎えられた。〈摩寿意善郎〉

ギリシア美術　―びじゅつ

●ギリシア精神の生成　●時代区分・様式　●ギリシアの建築　神殿建築／劇場建築　●ギリシアの彫刻　●ギリシアの絵画と工芸　絵画／ギリシアの壺／黒絵式／赤絵式／金工

前一〇世紀ごろからギリシアがローマに征服されるまでの約九世紀にわたり、ギリシア本土ならびにその植民地諸地域に開花した美術。

●**ギリシア精神の生成**　ミュケナイ文明を築いたアカイア人に遅れて、前一三世紀ごろから始まったドリス民族の大移動はギリシア本土を数百年にわたり移動と混乱の渦中においた。この時代に王を中心としたミュケナイ文明は亡び、先住ギリシア人はギリシア本土から追われてエーゲ海の島々や小アジアの沿岸に移住した。ペロポネソス半島に入ったドリス民族の一部もクレタ島やロードス島などを経て小アジアの南岸、ならびにイタリア南部、シチリア島に進出した。彼らによって伝来された鉄器の使用は青銅文明を鉄器文明に変え、またフェニキア人によって伝えられたアルファベットによるギリシア語が古いミュケナイ文字に代わって使用されるようになり、ゼウスを中心とした新しい神話が集大成された。

ギリシア美術は、初期の様式についてみると明らかにエジプトや西アジアなどオリエントの先進美術の影響をうかがい知ることができるが、たんにその形式や様式を学んだにすぎず、細部においてはギリシア独自の精神性がみられる。たとえば、エジプトにおいてはその造形は彼らの宗教観と同じく伝統と形式の中に静止しているのに対し、ギリシアにおいては宗教は現世的であり、その造形は現実的・動的である。したがって、ギリシア美術はつねにとどまることなく従前の形式を打破し、発展させ、彼ら自身の様式を確立した。

ギリシア美術の特質は他のいかなる民族にもかつて見られない人間を中心とした合理性の追求である。人間こそ自然の中でもっとも美しいと信じていたギリシア人は、その人間のたんに現実の姿を写すだけではなく、それをもっと完全な理想の域にまで高めた。調和・統一・均整による理想美の探究であり、ギリシア美術が先のクレタ、ミュケナイ美術と異なるのはこの点である。

●**時代区分・様式**　ギリシア美術は通常、時代と様式の相違から次の五つの時代に区分される。

(1)幾何学様式時代　前一〇世紀から前七世紀中葉にいたる時期。この時代を代表するのは壺で、その装飾文様はきわめて硬直な幾何学文様を示している。まだ大彫刻は見られず、青銅の小像ならびにテラコッタの小像がのこされている。

(2)アルカイック期　前七世紀以後からペルシア戦役の勝利までの時期。神殿ならびに大理石による等身もしくはさらに大きな彫刻が、ギリシア各地で制作されはじめた。

(3)厳格様式期　アルカイック期とクラシック期との中間におかれる一時期。すなわち前四八〇年から前四五〇年ごろをいう(この期を認めない学者もある)。アルカイック期の彫像の特徴である微笑の表情に代わって厳正な表情が現われる。

(4)クラシック(古典)期　パルテノンの造営からマケドニアのアレクサンダー大王の没年に至る時代で、この期にアテナイ(アテネ)を中心に未曾有の発展を遂げた。一般にこの時代を古典前期(前五世紀)と古典後期(前四世紀)に分ける。

(5)ヘレニスティック期　ほぼ前三二〇年ごろからローマの支配(前三〇)に至る約三世紀をいう。この時代はギリシア文化がオリエント諸国に伝播され、オリエント文化との融合による新たな様式を生んだ。

●**ギリシアの建築**　ギリシア建築における偉大な芸術的達成は大理石による神殿、劇場、ストアその他の公共建造物ならびに墓廟などのモニュメンタルな建築の中に見出される。ことに神殿はギリシア建築を代表するもので、その美しい比例による形式は西洋建築の基本的様式として今日にまで受継がれている。

〔神殿建築〕ギリシアの神殿は最初は木材、次いで石灰石(貝殻石灰石やポロス)のような柔らかい石材を用い、最後に大理石へと移行していった。現存する最古の遺構とされるオリンピアのヘライオン(前七世紀中葉)の柱は往時木柱であったことが古代の文献に記されている。ギリシアの神殿は神の住居であり、たんに神像を祭る建物であって、その中に集まり祭礼儀式をおこなう場所ではないところに特色がある。したがって、中に入って行事をとりおこなう、のちのローマ時代の*バジリカやキリスト教の聖堂とは異なり、神殿の外形的な姿の美しさに重きがおかれている。そのため神殿を飾る破風の大彫刻をはじめメトープやフリーズの彫刻がすべて外側に向けられている。水平の梁と垂直な柱による単純で明晰な神殿はすべて美しい比例にもとづき、部分がいずれも有機的統一を保つ。

神殿の原型はすでにミュケナイ時代のメガロンから発展したもので、そのプランはふつう長方形で切妻屋根をもち、前室(プロナオス)、本尊の神像が安置されている長方形の主室(ナオス)からなり、主室の後部に後室(オピストドモス)が加えられている。神殿のもっとも簡単な形式はイン・アンティス型と呼ばれ、前面の壁端柱(アンタエ)の間に二本の柱を配した神殿形式で、その代表的な作例はデルフォイの聖地に建つアテナイ人の宝庫、シフノス人の宝庫に見られる。前面もしくは前後に列柱をもつ形式はプロステュロスと呼ばれ、さらに神殿の全周に一列に柱をめぐらした形式をペリプテロス、二重に列柱を配した形式をディプテロスと呼ぶ。アテナイのパルテノンはペリプテロスの代表的遺構で、ディデュマのアポロン神殿やアテナイのオリュンペイオンはディプテロス形式である。

ギリシアの神殿形式はその柱式(*オーダー)によってドリス式、イオニア式、コリント式に分けられる。これらのうちドリス式は比較的早くからギリシア本土と南イタリアのドリス民族の植民地を中心に発展した。現存する遺構としては上述のオリンピアのヘライオン(ヘラ神殿)、デルフォイやコリントのアポロン神殿(前六世紀中葉)、

ギリシア美術略年表

B.C.	
三〇〇〇ごろ	ギリシア人(東方方言)の第一次侵入
一四〇〇ごろ	アカイア人クレタ島のミノス王家を亡ぼす
一二〇〇ごろ	ギリシア人(西方方言)の第二次侵入(ドーリア人の侵入)
九五〇ごろ	アカイア人の一部族が小アジア西岸に移住 アルカイック期(前八世紀—前六世紀)
七四〇ごろ	スパルタがメッセニアに侵入
六八〇ごろ	アテネ、王制を廃止。貴族政治をおこなう
六五〇ごろ	僭主制時代始まる。アテネの僭主ヒッピアス追放(前五一〇)まで続く
六二一	アテネ、ドラゴンの法を制定
六一〇	スパルタ、リュクルゴスの改革を実行する
五九四	ソロン、アテネで社会制度の改革を実施 クラシック期(前五世紀—前四世紀)
四九〇	第一回ペルシア戦争(マラトンの戦い)
四八〇	第二回ペルシア戦争(サラミスの海戦)
四七八	アテネを盟主とするデロス同盟の結成。ペリクレス時代始まる。アテネの繁栄
四五一	英雄ポリス、アテネとスパルタが五年間の休戦を決定
四三一	ペロポネソス戦争勃発(—前四〇四)
四二九	アテネにペスト流行。ペリクレスもその犠牲となる
四〇〇	ディオニシオスの第一回カルタゴ戦争
三八六	スパルタ、ペルシア間に「大王の和約」締結
三七六	ナクソスの戦いでアテネはエーゲ海征服
三七一	レウクトラの戦い(テーベの覇権)
三六二	マンティネイアの戦い
三三八	カイロネイアの戦い。マケドニア王フィリッポス、ギリシアを統一する
三三六	アレクサンダー即位、マケドニア王となる
三三三	イッソスの戦い。アレクサンダー大王、ペルシア王ダリウス三世を破る
三三〇	アカイメネス朝滅亡
三二三	アレクサンダー大王、バビロンに没す。遺臣が帝国を分割統治する ヘレニスティック期(前三二三—前二七)
二九四	デメトリウス一世、マケドニアとギリシアの王となる
二七二	ギリシア植民市タレントゥム、ローマに屈する
二六四	第一次ポエニ戦争(—前二四一)
二四四	スパルタ王アギス四世「リュクルゴス的生活」へ復帰を説く
二一四	第一次マケドニア戦争(—二〇六)
二二〇	市民戦争(—二一七)
二一八	第二次ポエニ戦争(—二〇一)、ハンニバルの戦い
二〇〇	第二次マケドニア戦争(—一九六)
一四九	第三次ポエニ戦争(—一四六)、ローマが地中海世界の実権を握る
一四六	ローマによるコリントの破壊
六〇	ローマ、第一回三頭政治。ギリシアはポンペイウスを支持する
四六	シーザー、ローマの実権を握る

オリンピアのゼウス神殿(前五世紀前半)、アテナイのパルテノン(前四四七—前四三八ごろ、部分的にイオニア式を採用)、アテナイのテセイオン(前四四九—前四四四ごろ)などがある。その特徴は簡素で、柱が基壇から直接立ち、柱頭は鉢のような形をしたエキノスとその上部に置かれた方形の頂板アバクスからなる。柱身にはエンタシス(胴張り)が目立つ。また軒下のフリーズがメトープとトリグリフに分けられている。他方、イオニア式は小アジアのイオニア沿岸地方に起原をもつ様式で、ドリス式がずっしりとした荘重な感じを示しているのに対し、イオニア式は柱が高く、細く、細部にわたる装飾など軽快、典雅、女性的な趣を示す。柱と基壇の間には柱礎が加えられ、柱頭は卵鏃模様を組合せた二つの渦巻によって形どられている。フリーズにはトリグリフがなく、しばしば絵巻物風の連続浮彫で飾られている。エフェソスのアルテミス古神殿(前五五〇ごろ)、アテナイのエレクテイオン(前四二一—前四〇五ごろ)はその好例である。前四世紀になって新たにコリント式が起こってくる。これはイオニア式の変形で、アカンサスの葉を二段に重ねた華麗な柱頭で飾られ、イオニア式よりも一段と豪奢なのが特徴である。アテナイのアクロポリスに近いオリュンペイオン(前一七〇ごろ、完成は紀元一三〇ごろ)はそのもっとも顕著な遺構で、前面八柱、側面二〇柱の二重周柱式、約一七㍍の高さの列柱が一〇四本も並ぶ最大の神殿である。このような豪奢な神殿の建築とは反対に、アルカイック期からクラシック前期にかけて本土で優勢を誇ったドリス式は次第にその姿を消すことになった。また神殿には上述の長方形の神殿のほかに、デルフォイ、オリンピア、エピダウロスなどに見られる円堂(トロス)がある。

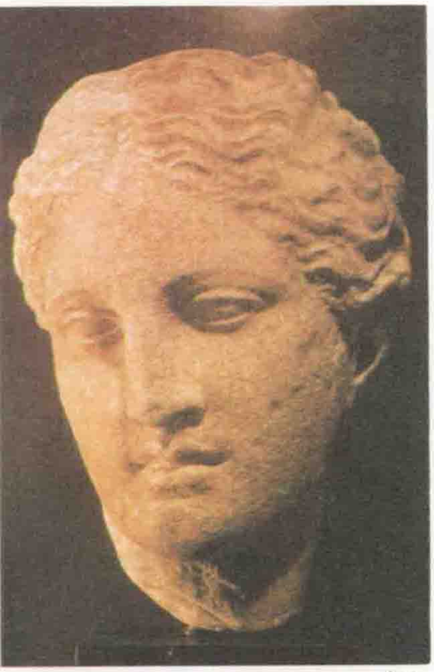
〔劇場建築〕ギリシアの劇場はふつう丘の斜面を利用して扇形のすり鉢型につくられている。そのプランは扇形に広がる観客席(テアトロン)と中心部の円形の舞踏場(オルケストラ)と舞台楽屋(スケーネー)からなる。オルケストラの中央には祭壇(テュレメ)が設けられ、スケーネーの前には列柱を配した狭いプロスケニオンがあるのがふつうである。アテナイのアクロポリスの南東の崖下に広がるディオニュソス劇場は現存する最古の作例であり、エピダウロスの劇場(前三五〇ごろ)はそのもっとも完全な姿を今日にとどめている。

神殿、劇場のほか、市の中心部であるアゴラ公共広場には市民会場であるブーレウテリオンやその執行機関の建物プリュタネイオン、市民に憩いと買物の店舗を提供したストアなど多くの公共建造物が立ち並んでいた。これに対し個々の市民の住居は煉瓦による比較的粗末な小さな建物で、前者とはいちじるしい対照をなす。このほか、ヘレニスティック期にはハリカルナッソスのマウソレウムのような支配者の大規模な墓廟も見られる。

●**ギリシアの彫刻**　ギリシア彫刻の起原については曖昧である。古代の記録では、きわめて初期の時代にクソアノン(複数はクソアナ)と呼ばれた木彫の神像があったこと、また最初の彫像の発明者としてアテナイの伝説的工匠ダエダロスの名が伝えられているが、これらの作品は現存せず、伝説の域を越えない。現存する最古の作品では、硬直な幾何学様式によって人物や動物をかたどった素朴なブロンズやテラコッタの小彫刻が多数発見されている。その制作時代は、ほぼ前八世紀の中葉から前七世紀のはじめとされる。アルカイック期の到来を告げる大理石による等身大ないしは等身よりはるかに大きな像が制作されるのは前七世紀中葉以後で、これらの像の制作は神殿建築の誕生とほぼ同時代と考えられている。デロス島出土の『ニカンドラの奉納像』(アテネ考古学美術館)、『オーセールの婦人像』(ルーブル美術館)はその最古の彫像である。これらの像につづいて前六〇〇年前後からギリシア各地で大理石あるいはブロンズによる等身大ないしは巨大なクーロス(青年)像とコレー(娘)像が制作された。初期のクーロス像は通例裸体で左足を一歩前に踏み出し、両手を腰にあてて直立する。その姿態や表現にはエジプト彫刻の影響が強い。またコレー像はつねに着衣で、片手を胸のところに当てているか、もしくはキトンの襞をつまむ姿で表わされている場合が多い。これらの初期の代表的な像としてはスーニオン出土のクーロス像、ディピュロン出土のクーロス像の頭部(いずれもアテネ考古学美術館)、デルフォイ考古学美術館の『クレオビスとビトン』の兄弟像などがある。これらの硬直かつ激しい生命性にあふれる初期の像に対し、中期以後では像はほぼ等身大か、それよりやや大きい程度で、筋肉表現は一段と自然な形態に近づく。この期の像にはイオニア様式の柔らかい髪やアーモンド型の眼、いわゆる*アルカイック・スマイルの口元などの表現を特徴とする。中期アルカイック期の本土の彫刻はこれらイオニア様式の影響を受け、それを同化してみずからの様式を発展させた。アクロポリス美術館の『モスコフォロス』(仔牛をかつぐ青年)像やアナビソス出土のクーロス像などはその顕著な作例である。他方、女性像は女神の坐像を含めてすべて着衣であるが、これはクーロス像が強健な青年の筋肉の有機的表現に向けられていたのに対し、女性像では肌と衣の襞の美しさが求められた。アルカイック・スマイル(古式の微笑)はこの期のすべての像の口元にみられる特徴で、像に生き生きとした感情を与えている。アルカイック後期になると、肉体の有機的構成に対する観察は一段と高められた。これらの独立像に並行して、アルカイック期の建築を飾る群像彫刻では、初期のものにケルキュラ島(現在のコルフ島)のアルテミス神殿の破風浮彫、中期では「青髯」で知られるアテナイのヘカトンペドン神殿のポロス彫刻、デルフォイのシフノス人の宝庫のフリーズなどがある。

ペルシア戦役の勝利により、ギリシアは政治・経済・文学・芸術などのあらゆる面においていちじるしい発展をとげ、新しく古典期が開花した。

ギリシア美術

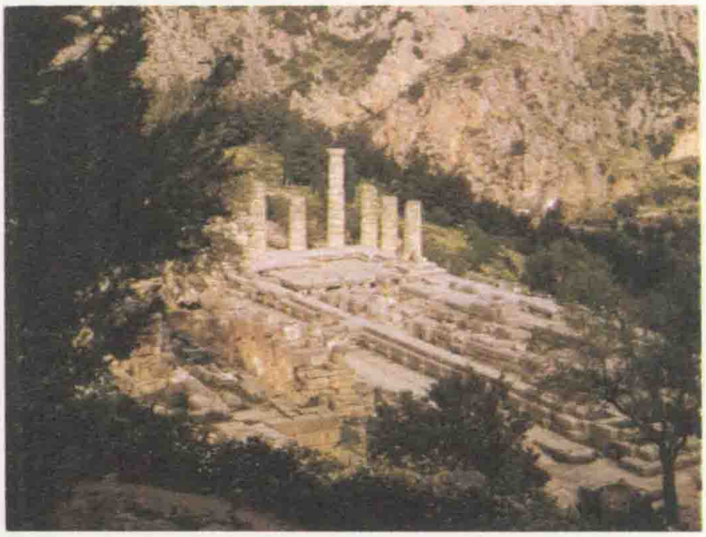


↑ 6

4

↑ 1

↓ 2



1. ゼウス神殿址とアテネのアクロポリス
2. デルフォイのアポロン神殿（前４世紀）
3. 三女神（前446－前437）パルテノン東破風の彫刻　高さ120cm　大英博物館
4. ある婦人の墓碑（前380－前370ごろ）大理石　高さ121cm　ピラエウス出土　アテネ考古学美術館
5. エレウシスの奉納浮彫（前440ごろ）大理石　高さ240cm　エレウシス出土　アテネ考古学美術館

↓ 7

← 5

↓ 3

彫刻においては前四八〇年ごろからアルカイック期の特徴である口元の微笑が消えて、重々しい真剣な表情に変わり、個々の像は緊張した時代の精神と生気を示す。デルフォイ考古学美術館のブロンズの『御者』、アエギナ島のアファイア神殿やオリンピアのゼウス神殿の破風彫刻はアルカイック期から古典期へ向う過渡期(厳格様式)の傑作である。古典前期、すなわち前五世紀の彫刻は調和と均整による理想美を創造した。像はすべて単純かつ明晰な形式に整えられ、個々の感情を超えた高い精神性を示している。この期を代表する彫刻家*ミュロンは人体の運動の様相を静止の瞬間のなかにとらえた巨匠で、有名な『円盤投げ』や『アテナとマルシュアス』の像は運動の頂点に達した緊張の瞬間、いわば動中の静の一瞬をとらえた傑作である。ここには運動という激しい動作にもかかわらず高揚した感情は見られない。古典前期のもっとも著名な彫刻家は*フェイディアスである。彼はブロンズや黄金と象牙による巨大な神々の像を多数制作し、「神々の制作者」と称せられた。『アテナ・レムニア』『アテナ・パルテノス』、オリンピアの『ゼウス坐像』は彼のもっともすぐれた作品であったと伝えられるが、その原作は一点ものこされていない。しかし彼の監督のもとで造営されたパルテノンとその装飾彫刻、すなわち現存するフリーズや破風群像ならびにメトープの浮彫は彼の様式を伝える傑作として名高い。ミュロン、フェイディアスとならぶ*ポリュクレイトスは人体のもっとも美しい比例を計数的に算出し、それを『カノン』という書に著した。有名な『ドリュフォロス』(槍をかつぐ青年)や『ディアドウメノス』(勝利の紐を結ぶ青年)の像はその比例にもとづいて制作されたと伝えられる。

ペロポネソス戦役に始まる古典後期（前四世紀）はポリス相互の抗争と対立の時期で、ポリス（都市国家）の理念が弱まるとともに思想や感情にも前世紀とは違って現実的風潮が高まってきた。美術の様式では以前の崇高な様式から、より人間的なものの表現に移行する。『クニドスのアフロディテ』によって優美な女性の理想像を表現し、古典後期の優美様式を確立した*プラクシテレス、彼とは対照的に激しいまなざしの中に人間の内面的な感情をとらえたパロス島出身の*スコパス、アレクサンダー大王の宮廷彫刻家として大王の肖像彫刻を制作、また『アポクシュオメノス』(泥をかき落す青年）像によって優美な人体の理想像を創造した*リュシッポスらはこの期に活躍したもっともすぐれた彫刻家である。

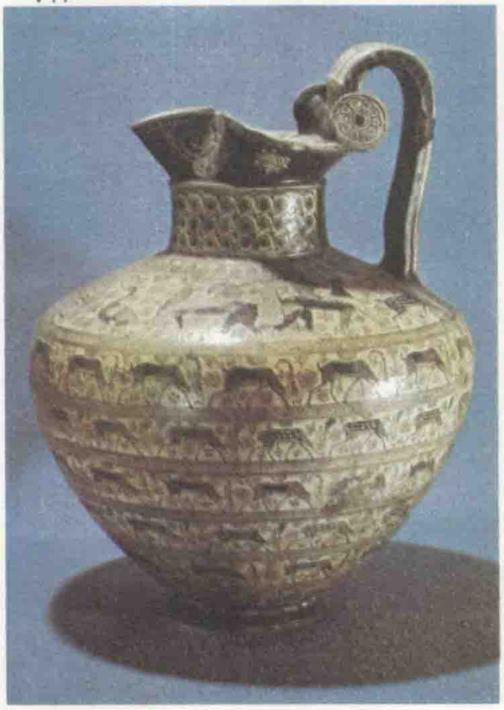
↑11

↑10

↑9

↑8

↓14



↓13

6. ヒュギエイアの頭部（前340ごろ）大理石　高さ28.5cm　テゲア出土　アテネ考古学美術館

7. サモトラケのニケ（前２世紀初期）大理石　高さ275cm　サモトラケ島出土　ルーブル美術館

8. 御者の像（前470ごろ）青銅　高さ180cm　デルフォイ出土　デルフォイ考古学美術館

9. 若い男の像（前340−前330ごろ）青銅　高さ194cm　アンティキュテラ沖出土　アテネ考古学美術館

10. テセウスの大盃（前500−前490ごろ）　テラコッタ　径40cm　ルーブル美術館

11. 初期アッティカのアンフォーラ（前７世紀）　テラコッタ　高さ80cm　ルーブル美術館

12. アッティカの幾何学時代のアンフォーラ（前770ごろ）　高さ155cm（補修後）　アテネのケラメイコス墓地出土　アテネ考古学美術館

13. メロスのアンフォーラ（前５世紀末）　テラコッタ　高さ68cm　ルーブル美術館

14. オイノコエ型の壷（前７世紀中ごろ）テラコッタ　高さ40cm　ルーブル美術館

↓12

ヘレニスティック期に入ると、彫刻は古典後期の様式を受継ぎながら、あらゆる面で前時代を超えた。古典的な感情は興奮に変わり、運動は動揺・激動に達した。新しい美術の中心は本土をはなれ、エジプト、シリア、小アジア、ロードス島に移り、作家はそこに出かけて制作した。東方の多様な民族や文化との接触は題材をいちじるしく広げ、『鵞鳥と遊ぶ子ども』や『酔漢』にいたる世俗的な題材が激しい動きの中に表現され、一方、跪座し、ふり向く姿によって官能的な美を誇るアフロディテが多数制作された。代表的作品としては『ラオコーン』『サモトラケのニケ』『うずくまるビーナス』、ペルガモンのゼウス神殿大祭壇の浮彫などがあげられるが、いずれも激情と躍動に渦巻くダイナミックな表現に溢れている。

●**ギリシアの絵画と工芸**　〔絵画〕ギリシア時代の絵画は今日ほとんど失われている。このためわれわれは古代の文献・陶画（壺絵）、ならびにヘレニスティック期の様式を受継ぐローマ時代の現存する壁画を通してこれを想像するにすぎない。

画家として最初に知られる巨匠はタソスのポリュグノトス **Polygnotos** である。彼は前四七〇年ごろからアテナイにきて活躍し、多くのすぐれた作品を描いた。その気品ある的確で写実的な描写は当時の彫刻に大きな影響を与えたといわれる。前五世紀後半にはアガタルコス **Agatharcos** が出て悲劇の舞台背景を描き、同時代のアテナイのアポロドロス **Apollodoros** は陰影による精緻な描写によって、当時スキアグラフォス（陰影画家）と呼ばれた。その後ゼウクシス **Zeuxis** やパラシオス **Parrhasios** らが活躍し、徹底した写実を追求した。ゼウクシスはパラシオスとの競作の折、彼が描いた葡萄を小鳥がついばんだという逸話が残されている。前四世紀にはシキュオンのエウポンポス、彫刻家ポリュクレイトスの『カノン』から絵画における理論的基礎を与えたパンフィロス、*エンカウスティック（蠟画）の技法によって名声を博したパウシアス **Pausias**、その他、ニコマコスやプロクセノスらが活躍し、遠近法や明暗画法による絵画をいっそう発展させたと伝えられる。ポンペイ出土の有名なモザイク画『イッソスの戦い』（ナポリ美術館）は、プロクセノスの名作『アレクサンダーとダレイオスの戦い』を模作したものであるといわれる。アレクサンダー大王の宮廷画家アペレス **Apelles** は古典後期のギリシア最大の画家と伝えられる。ヘレニスティック期の絵画は、建築や彫刻と同様、きわめて多様化し、装飾的・動的・官能的となった。その主題も

ギリシアの陶器

神話や歴史のほかに新しく静物画や風俗画が現われた。色彩は一段と華麗となり、透視遠近法がほぼ達成された。ポンペイやヘルクラネウムの壁画はこのヘレニスティック期の様式を受継いだもので、これらを通してギリシア末期の絵画を推察することができる。

〔ギリシアの壺〕 ギリシアの工芸を代表するものは陶器である。最初の陶器は前一〇世紀ごろの初期幾何学様式の時代にまでさかのぼることができるが、*幾何学様式の典型はアテナイのディピュロンの墓地から出土した前八世紀ごろの一群の巨大な壺である。つづいて前八世紀から前六世紀はじめにかけて、ギリシア各地に東方の有翼獣や水鳥などの動物や人物をシルエットに描いた種々な形の多彩な壺が現われた。いわゆる東方様式からコリント様式の壺で、当時コリントはギリシア窯芸の中心的位置を占めていた。

〔黒絵式〕 しかし、前六世紀にアテナイに黒絵式陶器が起り、陶器はいちじるしい発展をみた。黒絵式は赤褐色の素地の上に黒色でシルエットに画像を描く絵付の技法で細部は線刻されている。前七世紀ごろの東方様式の陶器にその萌芽を見るが、前六世紀後半アテナイを中心に多くのすぐれた作品が製作された。そのもっとも著名な画家にクリティオス Kritios・エクセキアス Exekias・アマシス Amasis らがいる。

〔赤絵式〕 さらに前六世紀末ごろ黒絵式とは正反対の赤絵式陶器が現われた。これは画像の部分を赤褐色の素地のままに残し、背景を黒く塗りつぶす方法で、輪郭や細部は筆で描かれるため、より自由な表現を可能にし、エウフロニオス Euphronios・エウティミデス Eutymides・ドゥリス Douris らのすぐれた画工が出て前五世紀中ごろ以後赤絵式の黄金時代を招来した。またこのころ葬祭用の白地のレキュトスが現われ、以後ギリシアの陶芸は形と壺絵の両面で最高の発展をとげ、遠くイタリアや黒海沿岸にまで輸出された。優美な色彩の婦人像で知られるタナグラ人形は、前四世紀から前三世紀に大量に製作された。これらのテラコッタの小像は当時の風俗を知る上でもとくに興味深い。

〔金工〕 材料としては、黄金・銀・ブロンズなどが用いられた。なかでもブロンズがその大部分を占め、武器や馬具・容器・家具・鏡など多方面に使用され、その技法も打出し・鋳型・線刻・象嵌と多様である。オリンピア出土の黄金の碗、ブロンズのグリフォンの頭部（前七世紀・オリンピア美術館）、フランスのビックス出土の大アンフォーラ（前六世紀末・シャティオン考古博物館）、アフロディテとパンの優美な線刻のある鏡蓋（前四世紀中ごろ・大英博物館）、その他、貴金属による装身具など、いずれもそれぞれの時代のギリシア工芸の高い水準を示す作品が数多くのこされている。 〈前田正明〉

📖沢柳大五郎著『ギリシアの美術』（岩波新書）▽富永惣一著『ギリシア彫刻』（一九五四・人文書院）▽村田潔編『世界美術大系5 ギリシア美術』（一九六三・講談社）▽『原色世界の美術11 ギリシア』（一九六九・小学館）▽『世界の文化史蹟3 ギリシアの神殿』（一九六七・講談社）

キリスト教美術 ――きょうびじゅつ

●初期キリスト教時代の図像と聖堂 ●ビザンティン時代―各種図像の発展 ●中世初期―修道院の美術 ●ロマネスク―地方様式の誕生 ●ゴシック―大聖堂の時代 ●ルネサンス―個性的美術の誕生 ●バロック以後 ▼別刷「キリスト教美術」

一般にはキリスト教にかかわる主題やシンボルをもつ図像および教会建築などを漠然とキリスト教美術 Christian art としているが、本質的にはキリスト教徒が彼らの信仰内容を視覚的に表わした美術で、主として信仰共同体である教会に奉仕する機能をそなえた図像および建築をさす。

●初期キリスト教時代の図像と聖堂 キリスト教は母体となったユダヤ教から一神教の堅持と偶像崇拝禁止の戒律を受継ぎ、感性的なるものより精神的なるもの、視覚に頼るものよりも言語による伝達の優位を強調する宗教として発足し、教会成立当初はいっさいの宗教図像の利用を否定した。しかし紀元二〇〇年前後から信徒の間で私的な宗教図像が現われ、漸次公的な美術へと発展していった。この過渡的段階が初期キリスト教時代で、コンスタンチヌス大帝によるキリスト教公認（三一三）をはさんで、前期の私的キリスト教美術の時代とテオドシウス帝によるキリスト教のローマ帝国国教化（三九二）ごろまでの後期とに分けられる。前期においては小規模な限定された範囲での展開にとどまったが、教会指導者らの図像否定方針に抗し、ローマ政府による信徒迫害の嵐のなかで、最初のキリスト教美術が誕生した意義は大きい。ユーフラテス上流のドゥラ・エウロポス市址で発見された一信徒宅は、現存する地上に建てられた最古のキリスト教徒の建物だが、壁画のある洗礼室があって、信徒にとってもっとも重要な典礼の一つである洗礼の意義を象徴的に壁画で表わしてあった。図像のより広範な展開をみたのは、ローマ市近郊に多数存在する信徒の*カタコンベ（地下墓室）の壁画と石棺浮彫で、三世紀はじめから公認後までのキリスト教図像の連続的発展を示すものである。図像の大半は旧・新約聖書に題材を求めているが史伝的内容の叙述ではなく、聖書のなかの奇跡の物語を死者の霊魂の救済と復活の範示として象徴的に描いた図像である。救済の主キリストを表わすときは直接表現を避け、キリストが比喩として語った「善き羊飼」の姿にしたり、ときには異教神話からオルフェウスの物語をかりてキリスト教的意味における復活をもたらす人物として、キリストの姿に代えて表わすこともあった。カタコンベの壁画はローマ末期の絵画様式・装飾様式を基調にしているが、一方では平面的かつ象徴的な中世的傾向の萌芽がみられる。

公認後の教会は積極的な活動を開始し、歴代皇帝の援助のもとに、次々と地上に聖堂の造営をおこなった。教会が一致して宗教図像の使用を決定するのはかなり後のことだが、現実にはモザイクやフレスコによる図像が聖堂内に描かれるようになった。このような公的な場にキリスト教固有の図像がおかれるようになったことは、美術のもつ有用な機能が認められ、異教美術とは異なるキリスト教独自な美の概念の位置づけがあったと思われる。その後の発展から考えて、キリスト教が是とした美はヘレニズム文明において成立した感覚的調和の美でなく、人間の日常感覚では捉え得ぬ超自然的霊的存在とその価値を表わす象徴的な美であった。この美を体現し、同時に教会が必要とする機能を発揮するためにさまざまのキリスト教美術作品が制作されたのである。図像が霊的存在や教義内容を教会内で普遍的な視覚言語として正しく伝えるためには一定の形式が必要であり、主題・場面・人物・象徴などの意味づけ、選択、適用などの図像上の規定が必要であった。キリスト教図像はその発展過程において教会の指導のもとに体系化され、効果的な伝達の手段として整備されるとともに聖なる図像としての性格をいっそう強めていった。このような方向は初期キリスト教時代にすでに現われており、中世美術の中で徹底したものとなった。

キリスト教美術のなかで図像とともに重要な位置をしめるのは建築で、その中心をなすのは礼拝のため信徒を収容する聖堂である。キリスト教徒の信仰生活でもっとも重要な礼拝は、聖日に相集って典礼に参加し、神を賛美し、聖職者の説教を聞くことである。このために必要な諸施設をそなえた聖堂が不可欠であり、教会の公認後、一定の聖堂形式が生まれた。もっとも普遍的な形式となったのは*バジリカ式で、時代の推移に伴う諸要

求の変化で部分的な改変をみるが、祭室・信徒席・入口と長軸上に並ぶ長方形の基本的なプランは今日もなお生きつづけている。この形式とならんで初期に成立した集中式の聖堂形式は、聖なる墳墓や遺跡の上に建てられた記念堂で、円形・正方形・多角形・十字形などの平面をもち、巡礼者の便を考慮して計画されたと考えられる。通常の礼拝にはやや不向きだが、東方教会では変型したタイプで普遍化し、西方でも私的礼拝堂などに例を残した。

●ビザンティン時代―各種図像の発展　ローマ帝国の遷都、東西両帝国への分離は中世キリスト教文化の潮流を二分した。東方のビザンティン文化は、古代ヘレニズム文化とオリエント文化の融合の上に立ち、キリスト教を精神的基盤に宮廷習俗を吸収した独得のキリスト教美術を成立させた。大規模な聖堂建設が続き、バジリカ・集中式の両形式の聖堂とともに、折衷形式の円蓋（ドーム）＝半円蓋を架したバジリカも案出された。建築の芸術的価値は機能性とともに建物のもつ意義や目的を表現内容とする象徴的な形式表現にあるが、宗教建築においては後者が重要な意味をもつ。ビザンティンの聖堂で円蓋が重視されたのは、神学上の解釈にもとづく宇宙観の象徴的表現であり、ドームの内側に表わされた宇宙の支配者（パントクラトール）キリスト像を頂点とする図像群と相まって、天上の階位（ヒエラルキー）を視覚的に表示するものであった。この図像配置は皇帝を頂点とする地上の階位とのアナロジー（相似）と、神から託されたとする地上の皇帝の統治権を間接的に誇示するものでもあった。モザイクの画像は平面的・表現的で超自然的な情景描写に適し、また嵌入される色ガラス片の神秘的な色彩と反射効果とともに、荘厳な雰囲気の醸成に威力を発揮した。ビザンティン絵画を特徴づける他の一つは*イコン（聖画像）で、キリスト・聖母・諸聖人の単独または群像の肖像画形式のものと、彼らの事蹟を表わしたものとがある。イコンは奇跡的な力をもつ礼拝図像として特別な崇敬を受け、公式な礼拝でも家庭内でも信仰生活の中心をなした。聖遺物が礼拝者に対し神秘的な奇跡を表わすという信仰は、聖遺物同様にある種の聖画像は人の手で作られずして奇跡的経過で現出し、その画像を拝する者は利益にあずかると信じられた。さらに奇跡の画像は正確に模写され聖別を受ければ原本の威力がのり移るとされ、その結果、同一の主題が反復して制作され、時代や製作地が異なっても一定の基本形式が維持されたのである。イコン崇拝は画像の前で香を焚き、ひれ伏して礼拝し、画像に口づけするなどの礼拝行為へと進み、イコンは完全に礼拝図像としての扱いを受けるようになった。しかし、礼拝図像採用の教義上の位置づけが不明確であったため、八世紀前半にイコン崇拝をめぐる論争が起り、否定派による聖像の破壊がおこなわれた。イコノクラスム（聖像破壊運動）は約一世紀の抗争の末、崇敬論者の勝利に終り、その後東方教会のイコン崇拝の伝統は強固なものとなり、東方教会の流れを汲む東欧、ロシア、ギリシアの各教会では近年に至るまで用いられた。

キリスト教美術においては、それぞれの作品が何の目的で制作されたかという機能的価値が重視される。図像の場合では目的・機能別に、礼拝図像のほか、教育的図像、装飾的図像、その他が類別でき、それぞれの機能を発揮し得るような形式をそなえている。

教育や教化を目的として制作された図像は、六世紀のグレゴリウス大教皇が「文盲の聖書」として積極的な支持を与えてきたが、すでにそれ以前からキリストをはじめ諸聖人の模範的な生涯を史伝的に表わした例も多く、教会の伝道活動および信徒教育の有力な手段として重視されてきた。史伝画的なもののみならず、教義や典礼の意義、神学的諸説なども図解で表わしたり、倫理的な生活規範を説話画や寓意図で示すなど、主題においても表現方法においてもいちじるしい多様性をもっていた。実際に未信徒・異教徒への教化活動や、文盲信徒の教育にきわめて効果的であったため、図像論争の際には図像擁護論者はこの点を論拠としていた。ビザンティン時代ではモザイクのほか、壁画・タペストリー・浮彫・ミニアチュールなどを媒体に多数の作品がこの目的のために制作された。装飾的図像については、聖堂の内外を礼拝や祭儀にふさわしい聖なる空間として荘厳化することと、また典礼具・祭服・聖書や祈禱書などを同類の世俗用の物品と区別し、聖なる用途を明らかにするため、象徴や記号や文様などとともに聖書像で飾る例が多かった。そのほか聖職者の祭服や装身具などは、教会組織内の階位を示す手段としての装飾でもあった。建築に付随した図像の場合には教育の目的と装飾の目的を兼ねそなえていることも多く明確には区別しがたい。装飾的図像は文様や象徴などとともに、ビザンティン美術において見事な発展をとげ、中世初期の西ヨーロッパの美術に多大な影響を与えた。

●中世初期―修道院の美術　ローマ帝国の東西分離後西ヨーロッパはゲルマン諸民族の侵入と跋扈（ばっこ）で疲弊し、西ローマ帝国は滅亡した。しかし教皇を中心とするローマ教会はかろうじてラテン文化を継承し、ゲルマンやケルト諸族の教化につとめ、この事態を切抜けて、西ヨーロッパ全土にカトリック教会の支配を実現した。この背後には修道院の実質的かつ積極的な活動があり、またローマ教会がフランク王国の支配者と結びその助力によるところも大きかった。初期キリスト教美術の伝統は衰退し、新たに教化されたゲルマン諸族は抽象文様などを加えた装身具などのほか美術の伝統をもたなかった。したがって八世紀ごろまでは伝統的文様に素朴な図像を組合せただけの典礼具や手写本の装飾などが修道院などで制作され、また建築においても、ゲルマン人たちが石造建築の伝統を欠いていたため、単純で小規模な石造の聖堂がごく少数建設されたに過ぎなかった。

西ヨーロッパのキリスト教美術が復興の緒についたのは、八世紀末にヨーロッパ統一を果たし、ラテン文化の復興につとめたシャルルマーニュの治政下であった。初期キリスト教美術の復興とビザンティン美術様式の導入をはかり、徐々に西ヨーロッパ中世独自の美術形成へと進んだ。実質的な推進力となったのは修道院であり、この時代に顕著な発展をみたミニアチュール（写本挿画）は修道院の写本所で制作された。ビザンティン文化圏からもたらされた各種の底本をもとに、従来の抽象的文様中心の挿絵が具象的人物像中心の図像へと変った。当時東方教会内で争われていた聖像崇拝の可否をめぐる論争に対しカトリック教会は両派の主張の中間的見解をとった。すなわち、聖画像の奇跡力を認めず、また過度な崇敬に反発するが、他方では図像のもたらすさまざまな効果を尊重し、聖像の完全な否定にも与（くみ）しなかった。この見解は、爾後カトリック教会の図像に関する原則的な方針となった。カロリング朝建築については、大規模な石造の聖堂が復活し、ビザンティン風の集中式聖堂と、東西に祭室を有する変型バジリカ形式の二重内陣式という独自な形式とが採用された。

カロリング時代に方向づけを得たキリスト教美術は一〇、一一世紀のオットー朝下で順調な発展をみた。ひきつづきビザンティン美術からの影響を受けたが、十分に咀嚼（そしゃく）したうえで吸収し、時代様式の形成に役立てた。キリスト教美術の主たる担（にな）い手はやはり修道院で、宮廷芸術とは緊密な関係にあった。聖堂建築は塔にかこまれた重厚で量塊性をもつ二重内陣式バジリカが一般化した。聖堂の内外に教育的な目的を兼ねた装飾的図像を加える新たな傾向がみられ、とくに浮彫装飾は後代の隆盛を予告する。ヒルデスハイム大聖堂の青銅扉や円柱は浮彫図像に対する新しい関心を示すとともに大規模な金属工芸技術の発達も示している。この期の美術で注目すべきことは西欧における最初の、しかも丸彫像の礼拝像の出現で、後世にいちじるしい普遍化をみる聖母子像と十字架像が制作されたことである。カトリック教会は東方教会のイコン崇拝に否定的であったが、東方教会すら偶像崇拝に堕す危険ありとして禁じた丸彫像がここに登場したことは興味深い。ケルン大聖堂のエッセンの聖母子像は木芯に金の薄板の打出しで覆った工芸品的彫刻だが、同大聖堂の等身大の十字架像はすでに発達した木彫である。ミニアチュールも順調な発達をみたが、平面化と単純化の強い図形が一般的となり、中世聖画像の特徴をなす超自然的な傾向をいっそう強く進めた。

●ロマネスク―地方様式の誕生　一一世紀から一二世紀にわたるロマネスク時代はキリスト教が西欧全土に定着し土着化した時代で、キリスト教美術も普遍的な時代様式が浸透する反面、各地の伝統が生かされた地方様式も生まれた。ビザンティン美術の影響をうけたイタリア、イスラム的要素のあるスペイン、ノルマンの伝統に立つイギリスなどは顕著な例である。フランスの場合には十指にあまる地方様式が細分化される。聖堂建築は一般にバジリカ・プランによるが、未発達な石造技術を最大限に生かし、半円筒穹窿で空間を覆い、厚い壁体でこれを支え、小さな開口部を円頭アーチで支えた量塊性の強い建物である。暗い重圧的な内部空間には線と平塗の表現性の強い画風の壁画が描かれ、瞑想的雰囲気のなかで聖なる伝記や説話を学ぶよう配慮されていた。単調な石造の聖堂の正面は一般に豊かな浮彫の像で飾られ、活気に満ち変化に富んだ様相を呈する。浮彫は建築上の構成原理に従って一定の枠組みに規制され、図像配置も神学上の解釈に沿わねばならなかった。しかし工人たちはこれらの制約のなかで、写本挿画や壁画の様式をとり入れながら、単純で二次元的フォルムと鋭い刻線の強調で独得の様式を作りだした。この様式は超越的存在の描写にふさわしく、宗教的感動をもたらす力強さを湛（たた）えるものである。

●ゴシック―大聖堂の時代　中世末の一三、四世紀ゴシック時代は大聖堂の時代といわれ、地方色の強い素朴なロマネスクの聖堂に代わって大規模な大聖堂が諸都市にまったく新しい様式で建てられた時代である。この変化を生んだ社会的背景には封建制度の衰退と相対的に伸びた王権と都市勢

力が存在するが、大掛りな聖堂建設を可能にしたものは宗教的情熱の盛上りと、建築技術上の進歩に負うところが多い。すでに知られていた尖頭アーチとリブ・ボールト（肋骨穹窿）を最大限に活用し、軽量化した上部構造を、支持壁でなく複雑な柱と梁と扶壁で支え、上方に伸びた空間と広い開口部をもつ独得な建築空間を創造した。礼拝の場としての機能上の要求を超えるこのような聖堂様式が生まれた背後には、当時の神学的宇宙観を表わすことおよび至高なるものへの憧憬の意志の働きがあったと考えられる。聖堂内部はステンドグラスを通して流れ込む彩（いろど）られた光で満たされるが、光は神性を象徴するにほかならない。聖堂の外部は大小の尖塔で仰高性を強調するが、細部において豊富な浮彫と徐々に壁面から独立していった丸彫聖像群が呼応する。丸彫聖像群は建築に従属しつつも建築の抽象性から離れ、漸次造形性を加えて感情表現・運動感・量感を増し、ゴシック末期には優雅な姿態すら表現されるに至った。威厳に満ちた予言者像や聖人像も慈愛に富んだ守護者の姿となる。同様な傾向は堂内の祭壇上におかれる聖像にもみられる。祭壇に聖像や祭壇画がおかれるようになったのはゴシック期からで、聖餐の典礼方式の変化で、祭壇が奥に移り、壇上に図像をおいても典礼を妨げなくなったためである。祭壇画はテンペラで描かれた板画像で、単体のものと多翼のものがある。東方教会のイコンの影響下に発達したが、カトリック教会では礼拝図像としての崇敬の念は表しつつも、画像そのものに神秘な力は認めなかった。イタリアにおいては絵画と彫刻に自然主義的傾向が進み、テンペラによる祭壇画のほか、フレスコによる画像に人間性に富んだ聖者像や状況描写の優れた聖画伝が描かれ、ルネサンス美術の先ぶれをなした。

　中世のキリスト教美術は、教会の指導下に、無名の芸術家たちが強い信仰に支えられた創造力と技術の限りを尽くして作りあげた美術である。それゆえに全キリスト教美術の歴史を通じて最高傑作の多数が中世に生まれたのは、けだし当然なことであろう。

●**ルネサンス―個性的美術の誕生**　一五、六世紀にイタリアを中心に発展したルネサンスのキリスト教美術は、新たな価値観の導入、社会の変動などの歴史の転換期にあって、大きな変革を余儀なくさせられた。新たに勃興してきた世俗美術と競合関係に立ったが、量的には依然としてキリスト教美術は主流に立っていた。だが教会の指導力は低下し、芸術家たちは個人としての創作を尊重し、宗教主題に対し自由な解釈を欲し、個性にもとづく表現を求めた。中世様式からの離脱の足掛りを古典古代の芸術様式復活に求め、また事物の客観的観察に立つ自然主義的描写を重視した。フラ・*アンジェリコや*ミケランジェロのように新しい造形原理に立ちつつもキリスト教精神を作品に盛りこんだ作家もいたが、大勢は感覚的美の追求のゆえに、宗教的精神内容を喪失する場合が多かった。聖堂建築ではバジリカ・プランに加えて古代建築の影響からふたたび集中式聖堂の復活を見、またドームを冠することが流行した。聖堂内外の構成とデザインは数学的な比例と調和を適用し、半円筒穹窿・円頭アーチで空間を覆い、細部には古代建築の装飾法を利用した。その結果、全体としてゴシックの垂直性に代わり水平分節が強調され、古代異教建築に類似する聖堂も出現した。礼拝図像については、豪華な多翼祭壇画が多数制作され、聖母子などの中心像に多数の天使、聖人、そして奉献者など俗体人物などを加えた群像形式が一般化する。また小礼拝堂用または家庭用の小型祭壇画も普及した。教育用装飾用図像は大規模な壁画天井画として聖堂内を彩った。フレスコ画がもっとも普遍的であったが、末期では油彩画が多くなった。史伝画、説話画などでは透視図法や自然主義的な人物事物描写により場面の描写はいちじるしく現実的となり、同時代の風俗や時代考証の成果を加え、歴史画的様相を帯びるに至った。人体表現に対する関心は聖像彫刻においても、まず実体のある人間像として取扱われ、古代彫刻作品を規範とし、比率と調和の美をもって表わされた。北ヨーロッパにおけるルネサンスは、中世からの伝統を尊重しつつ展開し、南方ルネサンスとは対立的な様相を示した。北方の聖画像は、早くから開発された油絵具を用い、細部描写に重点をおく徹底した写実主義により、被造物のうえに働く神の力を表わそうとした。

●**バロック以後**　ルネサンス末期に起った宗教改革は、それまでの教義解釈、礼拝形式、教会のあり方いっさいを問いなおし、改革を求めたプロテスタントはカトリック教会を離脱した。プロテスタント諸教会は図像崇拝、諸聖人崇拝を否定し、教化教育のための図像すら極度に制限した。これによりプロテスタント諸教会は、聖堂建築をのぞき、キリスト教美術とは疎遠な間柄となった。と

キリスト教美術の画題

アダムとエバ　神がみずからのかたちに作った最初の男と、その分身である女。アダムとエバ（イブ）の誕生、蛇の誘惑で禁断の実を食べた原罪、その罪としての楽園追放、地上での労働などが図像画された（創世記一ノ二六―三ノ二四）。

アブラハム　ユダヤ民族の太祖。神が信仰を試みてその子イサクの供犠を命じたこと（創世記二二章）、三人の天使を饗応したこと（同一八章）などが象徴的意味で描かれる。

エジプトへの逃避　→幼年時代（キリストの）

公生涯（キリストの）　イエス・キリストが洗礼を受けてから受難前までの宣教期間の史伝。活動の叙述、奇蹟（治癒と蘇生など）、教え（実例と譬話（たとえばなし））などに分かれるが、主として福音書を典拠とする。典礼などに関した単独の場面の図像と伝記的連作図像がある（本項では福音書名のない数字はマタイ福音書の章・節を示す）。活動の叙述：洗礼（三ノ一三―一七ほか）、荒野の誘惑（四ノ一―一一ほか）、弟子たちの召命（四ノ一八―二二）、サマリアの女（ヨハネ四ノ一―二六）、姦淫の女（ヨハネ八ノ一―一一）、ペテロ鍵を受く（一六ノ一三―二〇）、シモンの家の食事（二六ノ六―一三ほか）など。奇蹟物語：カナの婚宴（ヨハネ二ノ一―一一）、パンの増加（一四ノ一三―二一ほか）、中風者の治癒（九ノ一―八ほか）、盲人の治癒（二〇ノ二九―三四ほか）、出血症の女の治癒（九ノ二〇―二二ほか）、ラザロの蘇生（ヨハネ一一ノ一―四四）、ヤイロの娘の蘇生（マルコ五ノ二一―二四ほか）、嵐を鎮める（八ノ二三―二七ほか）、変容（一七ノ一―八ほか）など。教えに関しては：放蕩息子（ルカ一五ノ一一―三二）、盲人の先達（一五ノ一―四）、よき羊飼（ヨハネ一〇ノ七―一八）などがある。

降誕（キリストの）⇩キリスト降誕図（⇒164）

小羊　ユダヤ教では神への供犠の家畜。キリスト教では、洗礼者ヨハネがキリストを神の小羊とよび、人類救済のための贖罪の犠牲となったキリストを象徴する。頭光、十字架を伴う小羊の形で表わされる。

最後の審判　世界の終末の時、キリストが再臨し、人類を裁くという終末思想を図示したもの。キリストが審判の座につき、天使が至福者を天国に、サタンらが罪人を地獄に導く。

最後の晩餐　キリストが弟子たちとともに夕食の席でみずからの受難と復活を予告し、ユダの裏切りを指摘する。パンと葡萄酒による聖餐式の制定と解される（ルカ二二ノ三―二三ほか）。

サタン　神に敵対する力や諸悪を視覚化し象徴したもの。堕落した天使ともいわれるが、その配下の悪魔（デビル）、ときには悪霊（デモン）と混同される。醜悪・奇怪な人間・動物などで表わされる。

三位一体　父なる神、子、聖霊の三格位を神の実体とするキリスト教の基本的教理。十字架上のキリスト、鳩、父なる神の姿（または手）や三角形や三つ輪の組合せで表わす。

十字架　キリストの磔刑に用いられた刑具だが、キリストの受難、また復活の象徴、さらにキリスト教や会堂の象徴にも用いられた。一般には(1)各腕木の長さが等しいギリシア型、(2)軸の下方が長いラテン型が多いが、変型は(3)T型、(4)Y型、(5)X型（アンデレ型）、(6)逆ラテン型（ペテロ型）、横木二段の(7)総大司教用、三段の(8)教皇用などがある。

十字架降下（キリストの）　十字架上で息絶えたキリストの遺骸を取り降す情景で、アリマタヤのヨセフとニコデモの二人の弟子がおこない、埋葬の準備をした（ヨハネ一九ノ三八―四〇）。

十字架担い（キリストの）　マタイ以下の三福音書は北アフリカのクレネ人シモンが十字架を刑場まで運ばされたと伝えるが、ヨハネ（一九ノ一七）のみはキリストみずから担ったと記す。カルバリへの道、ゴルゴタへの道ともいう。

十二使徒　多数の弟子の中から宣教のため特に選ばれた一二人で（マルコ三ノ一六―一九ほか）。名前は次のとおり。図像ではしばしば持物で区別する。ペテロ（鍵）、大ヤコブ（貝・巡礼杖）、ヨハネ（毒蛇入の盃）、アンデレ（X型十字架）、ピリポ（十字架付杖）、バルトロマイ（ナイフ）、マタイ（金袋・斧）、トマス（物差）、小ヤコブ（棍棒）、タダイまたはヤコブの子ユダ（槍・槍斧）、熱心党シモン（鋸・十字架）、主を裏切り自殺したイスカリオテのユダ、後にユダの補充にマッテヤが加わった。一二弟子はキリストの公生涯、受難、復活などの場面に加えられるほか神学的位階の図示に集団として表わされ、一二の羊や鳩で象徴されることもある。

受胎告知⇩受胎告知（⇒271）

受難（キリストの）⇩キリスト受難図（⇒164）

昇天（キリストの）→復活（キリストの）

聖母子像⇩聖母子像（⇒326）

聖母の生涯　キリストの史伝にマリアも登場するが、マリアが神の母として崇敬されるようになると、彼女の生涯全般に関心がもたれ、各種の外典、伝承を典拠とした図像が制作された。子のない老夫妻ヨ

キリスト教美術

アキムとアンナが別居中に祈った願いが聞かれてアンナが懐妊し、夫妻はエルサレムで喜びの金門の邂逅をする。原罪を受継がぬマリアの誕生があり、マリア三歳のとき神殿に仕える少女としてマリアの奉献がなされる。一三歳のとき、神意によるマリアの婿選びがとりおこなわれ、寡男ヨセフが選ばれた（外典ヤコブ原福音書など）。マリアの受胎告知（聖告）、親類の女で後に洗礼者ヨハネの母となるエリサベツへの訪問はルカ福音書（一ノ二六—二七）が伝える。キリスト復活後のマリアはシオンで余生を送り、老年に達したとき天使の死の告知を受ける。四弟子たちが集まり、彼らの見守るうちにキリストが降下し、幼児の姿をとったマリアの霊はキリストに抱かれて昇天。三日後にマリアの霊は遺骸に入り、霊肉とも天使に伴われて昇天（被昇天）した。天上でキリストに迎えられ、天の元后としてマリアの戴冠が挙行された（以上黄金伝説の伝承による）。

聖霊降臨（ペンテコステ） キリスト昇天後の五〇日目（五旬節）に使徒とマリアが集まっていると、天から舌のようなものが炎のように分かれて各人の上にとどまった。一同聖霊に満たされ種々の異国語で語りだした（使徒行伝二ノ一—四）。聖霊は光、炎、鳩などで表わされ、教会誕生の象徴とされる。

洗礼（キリストの） キリストは約三〇年の私生涯後、ヨルダン川で洗礼者ヨハネから洗礼を受けた。天から聖霊が鳩のごとく下り、天からの声でキリストが神の子であることが告げられた。ヨハネはキリストを「世の罪を除く神の小羊」と予言。ここからキリストの公生涯が始まる（各福音書）。洗礼はキリスト教への入信の儀式として重要な典礼であり、洗礼図は洗礼堂に図示された。

ダビデ 古代イスラエルの王で、ゴリアテを倒す勇士であり、竪琴を弾ずる詩人、また理想的な民族指導者として表わされる。他方、人妻バテシバを奪い神の罪を受ける弱点をもつ人間としても描かれる（サムエル前後書）。

磔刑図 キリストの十字架上の受難を表わした図像で、受難図の一景として以外に、もっとも普遍的な礼拝像となる。ゴルゴダの丘にキリストと二人の重罪人をかけた十字架が立てられ、執行人とともに弟子とマリアがその下に立ち悲しむ（各福音書）。キリストは肉体的苦痛を示すか、またはすでに死に打ち勝った勝利のキリストとして表わされる。十字架下の頭蓋骨はアダムの骨で、アダムの原罪以来の罪がキリストに贖われたとする。

天使 神に仕えて神の意志を実行し、また人間を守護すると信ぜられる。有翼の人の姿をとる。九種の階位に分類された。

東方博士（マギ）**の礼拝** キリスト降誕の際に、不思議な星をみて東方から賢者が訪れ、幼児キリストを拝し贈物を献じたというマタイ福音書（二ノ一—一二）の物語。伝承的に彼らは三人の王で、異邦人へのキリストの顕示（エピファニー）と解された。

⇩キリスト降誕図（▷164）

ノア 創世記（六ノ九以下）が記すイスラエル民族の祖。神が人類を不義の懲罰として洪水で滅亡させたとき、神に選ばれ箱舟作りを命ぜられ、彼と家族および地上のあらゆる動物が乗り込み救われた。救済を象徴する物語。

パウロ キリスト復活後に迫害者から回心して使徒に加わり、異邦人に宣教し、ローマで殉教したと伝えられる（使徒行伝、パウロ書簡）。パウロの回心などが描かれる。

ピエタ 十字架から降したキリストの遺骸を抱き、マリアが嘆き悲しむ情景。聖書によらぬ場面で、一四世紀ごろから多数制作された。

ピラトの裁判 ローマの総督ピラトは裁判の席でキリストの無罪を認めたが、ユダヤ人群衆の要求に屈し、キリストを彼らに渡した（各福音書）。この人をみよ、ピラトの前のキリスト、ピラトの手洗いなどが描かれる。

福音書記者 キリストの生涯と教えを記したとされるマタイ、マルコ、ルカ、ヨハネは福音書を象徴する巻物か書物をもった姿で表わされる。またエゼキエルの幻想（一ノ一〇）もしくはヨハネ黙示録（四ノ七）の四つの翼のついた動物、マタイ→人、マルコ→ライオン、ルカ→牡牛、ヨハネ→鷲で示されることもある。

復活（キリストの） 埋葬されたキリストは予告されたごとく、三日目に復活したことがマグダラのマリアらの聖墳墓詣りの際に天使によって告げられた。その後キリストは何回か使徒の前に出現する（エマオのキリスト、庭師のキリスト、我にふれるな、トマスの不信など）。伝承では冥府に降り、信仰厚き死せる人々を解放したという。そしてマリアや弟子の見守りのうちにオリブ山の頂上から昇天した（使徒行伝一ノ九—一一）。

黙示録（ヨハネの） 幻想的体験を通じて与えられた神の啓示を記述した文書が黙示文学で、新約巻末のヨハネ黙示録はこの形式で終末思想を表わした書。ヨハネの体験として叙述される幻想的情景は、一連の説話的図像として描かれるほか、神の小羊の礼拝や最後の審判など単独でも表わされる。

モーセ 古代イスラエルの指導者で、民のエジプトからの脱出を導き、シナイ山で神から十戒を受け、さらに民を率いて荒野を四〇年間流浪し、約束の地に入る直前に死んだ（出エジプト、レビ、民数、申命の各書）。エジプト王の娘に救われた幼児モーセ、紅海を渡るユダヤ民族、燃える柴（ホレブ山での神の召命）、十戒を受ける、マナの奇蹟、岩を打ち水を出す奇蹟、青銅の蛇を木に掛けるなどが史伝的あるいは象徴的意味で表わされる。

幼年時代（キリストの） キリスト降誕後、ユダヤのヘロデ王は王位の将来を危惧し、ベツレヘムの嬰児虐殺をおこなうが、天使のヨセフへの告知でヨセフはマリアと幼児キリストを連れエジプトへ逃避する。ヘロデの死後帰国し、ナザレに住んだ（マタイ二ノ一三—二三）。ルカ福音書は、キリストの奉献、少年イエスと学者たちの論議などを記す（二ノ二一—五二）。公生涯以前のキリストは、父の生業を継ぎ、大工であったとされる（マルコ六ノ三）。ほかに外典の補う幼年時代の物語もある。

アダムとエバ ミケランジェロ作，システィーナ礼拝堂の天井画の一部（1508—12）

キリストの幼年時代 ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノ「エジプトへの逃避」(15世紀初期)

キリストの洗礼 マニャスコ「受洗」部分(1730ごろ) ワシントン ナショナル・ギャラリー

キリストの公生涯 エル・グレコ「神殿の浄め」(1570ごろ) ワシントン ナショナル・ギャラリー

十字架 南ドイツ，15世紀初めの筆彩木版画「キリストを抱く聖ベルナルド」T字形の十字架が描かれている

くに聖画像は、*レンブラントの例のごとく、芸術家個人の信仰の表現としての作品などの私的な美術を残すだけとなり今日に至っている。これに反しカトリック教会ではトリエント宗教会議を開き従来の基本方針を確認し、美術においては異教的世俗的主題を排除するとともに、信徒の宗教的情熱を高揚すべく聖堂も彫像群も聖画像もそれらの諸機能を相互に組合せ作用させ、教会の指導下に積極的に活用した。感覚的に人間感情に強く訴えかける礼拝像や、激しい明暗調や動的な構図で劇的効果を高揚する史伝画・説話画が豪華なしつらえの堂内に満たされた。かような華やかなバロック美術は、中南米植民地を含めたカトリック支配地域全域に広がった。しかし、一八世紀以降は芸術家の宗教的情熱が失われ、バロック芸術を支えていた社会体勢の変化に教会の指導力が対応せず、教会美術は徐々に形骸化の道をたどった。

一八、九世紀はキリスト教美術がもっとも質的に衰退した時代で、聖堂建築においては無原則的な復古様式の流行に追従し、図像芸術においてもW・*ブレイクなどのきわめて個人的な様式を除いて見るべきものを欠いていた。

二〇世紀に入って芸術界のいちじるしい動きのなかで、キリスト教美術として時代を代表し得るものはごく少数であるが、新たな信仰運動と個々の芸術家の努力により優れた作品の誕生をみた。聖堂建築においては、礼拝と典礼の意義を現代の視点からとらえ再検討し、新しい技術と材料を駆使しつつ現代にふさわしい礼拝の場の創造が試みられた。図像芸術では、基本的には教会と直接関係せず芸術家の信仰体験の表現であり、主題の自由な解釈と表現様式により、多様な作品が生まれた。現代という苦難の世界における人間的苦悩と宗教的感情の交差において生み出される作品は表現主義的な傾向をとる例が多く、*ルオー、*ノルデなどが代表的である。また聖なる物語を描いたり宗教的感動を表わすのに具象的な方法によらず、色彩と線を象徴的に用いて抽象的構成で表現を試みる*マネシエの作品も現代における独得なキリスト教美術といえよう。なお、多数の芸術家の協力により新しい聖堂建設が総合的計画のもとに実現する例も多く、イギリスのコベントリー大聖堂などが代表例としてあげられる。〈田中文雄〉

キリスト降誕図　レオナルド・ダ・ビンチ「マギの礼拝」(1481ごろ)
板絵　ウフィーツィ美術館　15世紀初め、マギの一行は華麗な行列図として描かれたが、レオナルドはこれを簡素な礼拝図に変えた

キリスト降誕図 ——こうたんず the Nativity

聖誕図ともいう。イエス・キリストの誕生は、神の子が受肉し救い主として人類救済のため世に送られたというキリスト教教義の中心を示す出来事であり、降誕図はこれを記念し、その喜びの情景を伝える図である。受難図と並んでもっとも頻繁に描かれたキリスト画伝の一場面であり、画伝としてのみならず、単独に祭壇上におかれて礼拝の対象となる聖像としてもしばしば制作された。この主題は『ルカによる福音書』二章一—七節に典拠しており、「羊飼の礼拝」と「東方博士の礼拝」の一方もしくは双方と組合されて表現される例が多い。しかしルカの記述がいたって簡単なため、外典記事がしばしば利用される。降誕図は四世紀後半の石棺浮彫に最古の例をみるが、降誕祭が教会の祝日となるのも四世紀中ごろで、なんらかの関係が考えられる。降誕図の基本的な構成には、ルカが記すところの、マリアがベツレヘム滞在中に「月満ちて初子を生み、布にくるんで飼葉桶の中に寝かせた」という説明の内容以外に、出産の場所を家畜小屋とし、牛と驢馬が登場する。ルカの記事の敷衍的解釈によるが、四世紀の教父らは『イザヤ書』(一・三)の「牛は飼主を知り驢馬は主人のまぐさおけを知る」という一節と結びつけ、素朴で従順な生き物(キリスト教徒を象徴)が主の到来を認めたとして、動物の登場を神学的に説明した。初期ビザンティンの降誕図には、新生児の初湯や困惑の態のヨセフが、聖書の記事と無関係に加えられる図像が多くなる。これは古代異教神話にある新生児誕生図の形式をかりたものである。東方教会の降誕図に起きた次の変化は、積極的に外典記事を採用し、『ヤコブ原福音書』『偽マタイ福音書』が伝える降誕の場を洞穴に設定するものである。そして産婆が登場し、処女の出産の奇跡を信じなかったサロメという女の手が萎え、嬰児にふれて癒されるという副次的挿話も描かれる。聖母崇敬の高まりとともにマリアの位置が中心に移されたり、飼葉桶に代わって石積の祭壇が嬰児のベッドになるなどの変化もみられる。後者については、キリストの受難もしくは聖餐の典礼を暗示する神学的解釈にもとづく。西欧の中世では概して家畜小屋や飼葉桶が尊重されるが、飼葉桶については、一三世紀ごろから高まったローマのサンタ・マリア・マジョーレ聖堂にある飼葉桶の聖遺物崇拝と関連する。西欧ではマリアが幼児に授乳したり愛撫したりする人間的母性愛を強調する例もみられる。しかし他方では一四世紀ごろから、地上に寝かせた幼児キリストを母マリアが拝する図が現われた。幼児が身光を発するように描いたのは、聖ブリギットのエルサレムで感得したという降誕の光景にもとづいている。ルネサンスに入ってからの降誕図に、古代建築の廃墟が降誕の舞台となるが、廃墟は古代異教を象徴し、その崩壊の上にキリストの福音のおとずれがあったとするものである。〈田中文雄〉

キリスト受難図 ——じゅなんず the Passion

キリストの受難は、キリストがみずからを犠牲として神に奉献し、人類の原罪を償い救済した出来事と解され、キリスト教美術のなかではもっとも重要な主題として多数の作品が制作された。受難の物語は新約聖書の各福音書にかなり詳しく記されているが、キリストのエルサレム入りからはじまり、五日間に及ぶ。一般に受難図に区分される主題はキリストの「エルサレム入城」と、最後の二日間に起った「洗足」「最後の晩餐」「ゲッセマネの祈り」「就縛(またはユダの接吻)」「祭司長らの審判」「ピラトの裁判」「ゴルゴタへの道(十字架担い)」「磔刑」「十字架降下」「埋葬」などの諸場面を含んでいる。このうち磔刑図は受難図像の中心をなし、単独に礼拝図像として数多く制作された。一般には史伝的に受難の物語の経過を時間的に追って示すための連作として表わされる。受難関係の図像がはじめて現われるのは初期キリスト教時代の石棺浮彫だが、史伝的な表現ではなく、救済の範示としてある場面(たとえばピラトの裁判)だけがとりだされ、別個の系列の図像と組合される。史伝的連作はビザンティン美術のなかで発展するが、五世紀以前には磔刑図はなく、間接表現をとる。連作の場合には場面数により選択が変るが、神学的解釈によっても組合せが変る。中世末期には受難の悲劇性が強調され、キリストの肉体的苦痛を表す「笞打」「茨の冠」「十字架担い」や、精神的苦悩を示す「ゲッセマネの祈り」などが重視され、表現的激しさをもって表わされる。中世末期から福音書や伝承にもとづく副次的

キリスト教美術

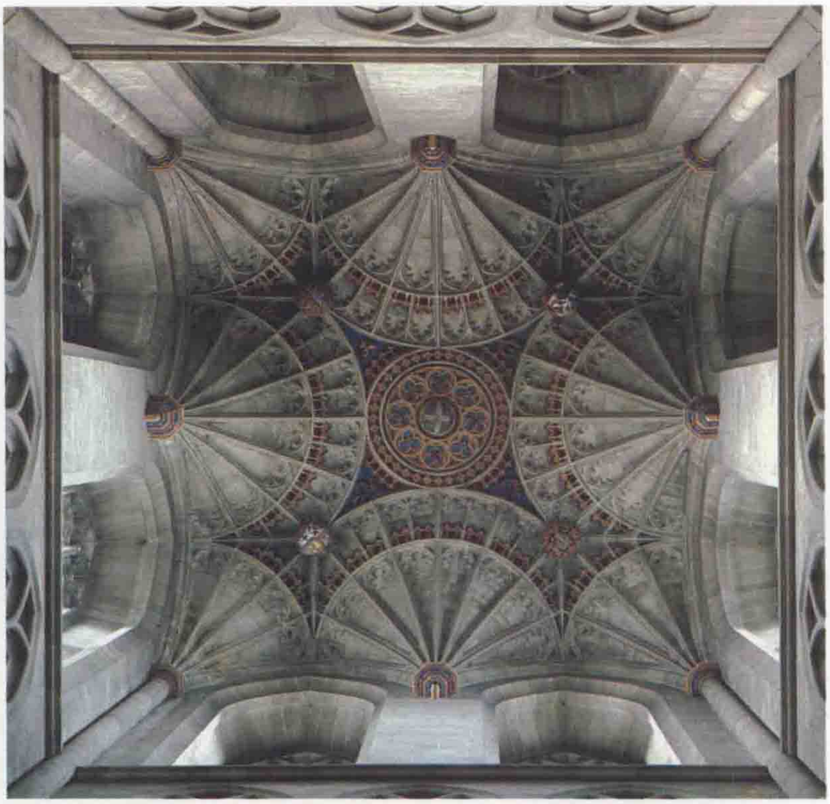
「アビニョンのピエタ」（1460ごろ） 板絵 162×218cm パリ ルーブル美術館 南フランスのビル・ヌーブ・レ・アビニョンの教会堂の祭壇背後を飾る装飾衝立の中央部にあった絵で、十字架から降ろされた死せるキリストを胸に抱いて嘆き悲しむ聖母と聖者たちの姿を描く。左端は寄進者の肖像。作者についてはアンゲラン・カルトン（1447—61ごろ活躍）かその弟子とする説もある。

「聖者たちに導かれて聖母子の前にひざまずくリチャード２世」（1395年ごろ） 二連祭壇画 テンペラ板絵 29×46cm ロンドン ナショナル・ギャラリー 金地を背景に精緻な筆致で描かれたこの祭壇画は、国際ゴシック様式の代表作。優しく温和な画風は、フランス画派の傾向をよく示している。

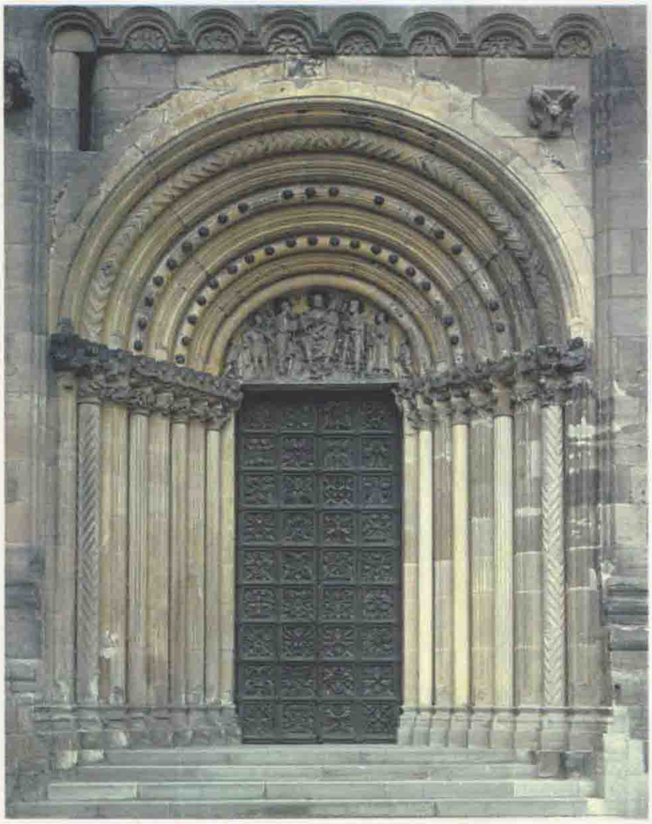
「**サロニカの聖デメトリウス**」（11世紀） キエフ ミハイーロフスキイ修道院のモザイク 222×129cm モスクワ トレチャコフ美術館

「**キリストの降誕と聖者たち**」(15世紀初期) テンペラ板絵 157×42cm モスクワ トレチャコフ美術館 ノブゴロド派の特徴をよく示したイコン。

「**キメスィス**」(14世紀初頭) イスタンブール カハリエ・ジャミイ（旧コーラ修道院）の身廊西壁のモザイクで、ビザンティン・モザイクの代表的な作品の一つ。聖母マリアが使徒たちに見守られて死に、嬰児の姿をしたその魂は、天使にかこまれたキリストに抱かれるという場面を表わしている。



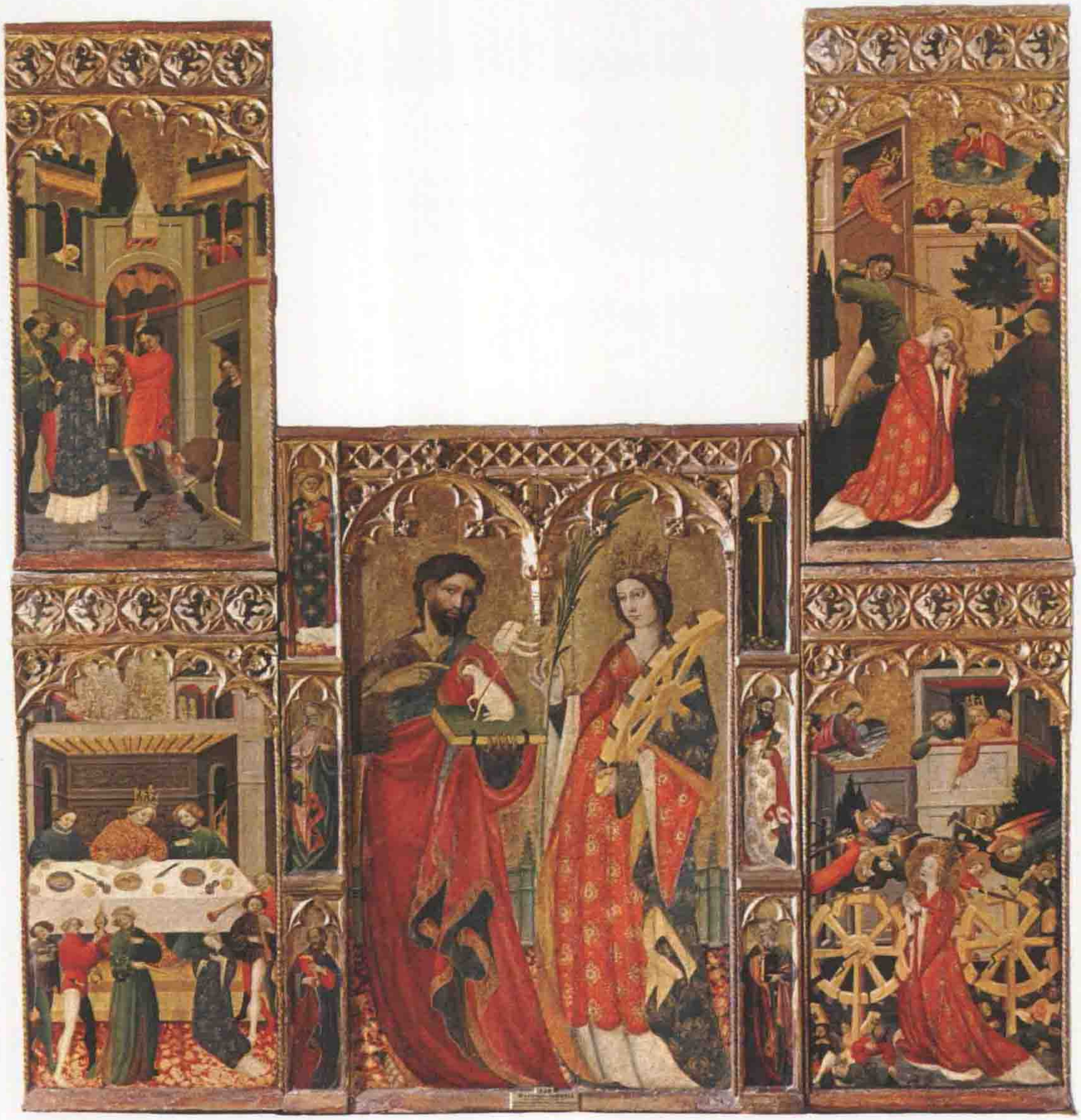
カンタベリ大聖堂(1495—1503年)　イギリス後期ゴシックの代表的聖堂。身廊と西翼廊の交差する方形のプランの上には「天使の塔」と呼ばれる塔が築かれたが、その明かりとり窓の上に架せられた扇状ボールト。四隅と壁の中央部から細い支骨が扇状に伸びてボールトを支えているが、これはイギリス独特の装飾様式を示すものである。



バンベルク大聖堂(13世紀前期)　ドイツ・ゴシックを代表するザクセン流派の手になる聖堂建築。フランス・ゴシックの様式をドイツの地に調和させせようとつとめているが、1237年の献堂を記念するこの北側門扉では、タンパン（扉上の半円部分）の硬直した浮彫彫像など、まだ過渡的な様式を示している。

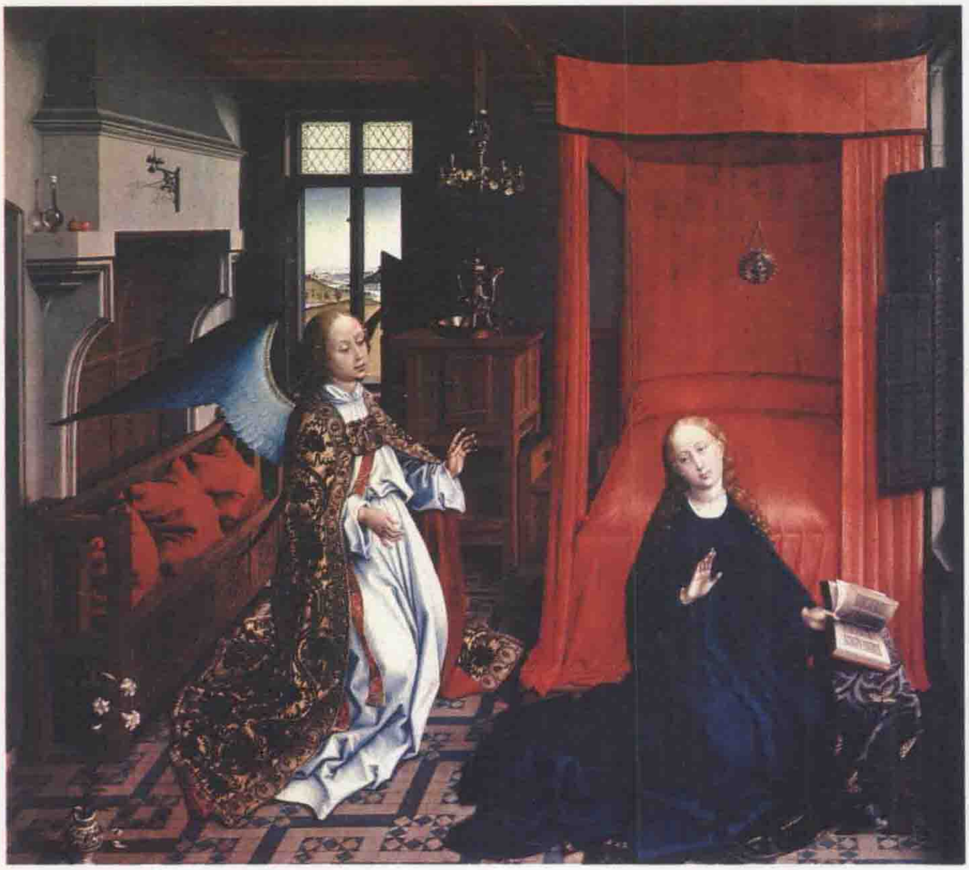
ベズレー修道院(1104—32年ごろ)　フランス、ブルゴーニュ地方のもっとも有名な巡礼地ベズレーの修道院聖堂の内部。多色の切石を用いた横断アーチによって補強された交差ボールトが身廊部を覆う大胆で美しい構造を示す。巨大な手を広げたキリストが使徒たちに布教の使命を与える荘厳な場面を表わすティンパナムの彫刻は、ロマネスク彫刻の代表作。

「主のあわれみ、または大円形のピエタ」 (15世紀初頭) 鏡板にはめこまれた円形の板絵 径65cm 画面の径52cm パリ ルーブル美術館 絵の裏面に初代のブルゴーニュ公フィリップ豪胆王を表徴する武具が描かれており、そのため当時ブルゴーニュ公に仕えた宮廷画家ジャン・マルエルの作とされているが、確証はない。

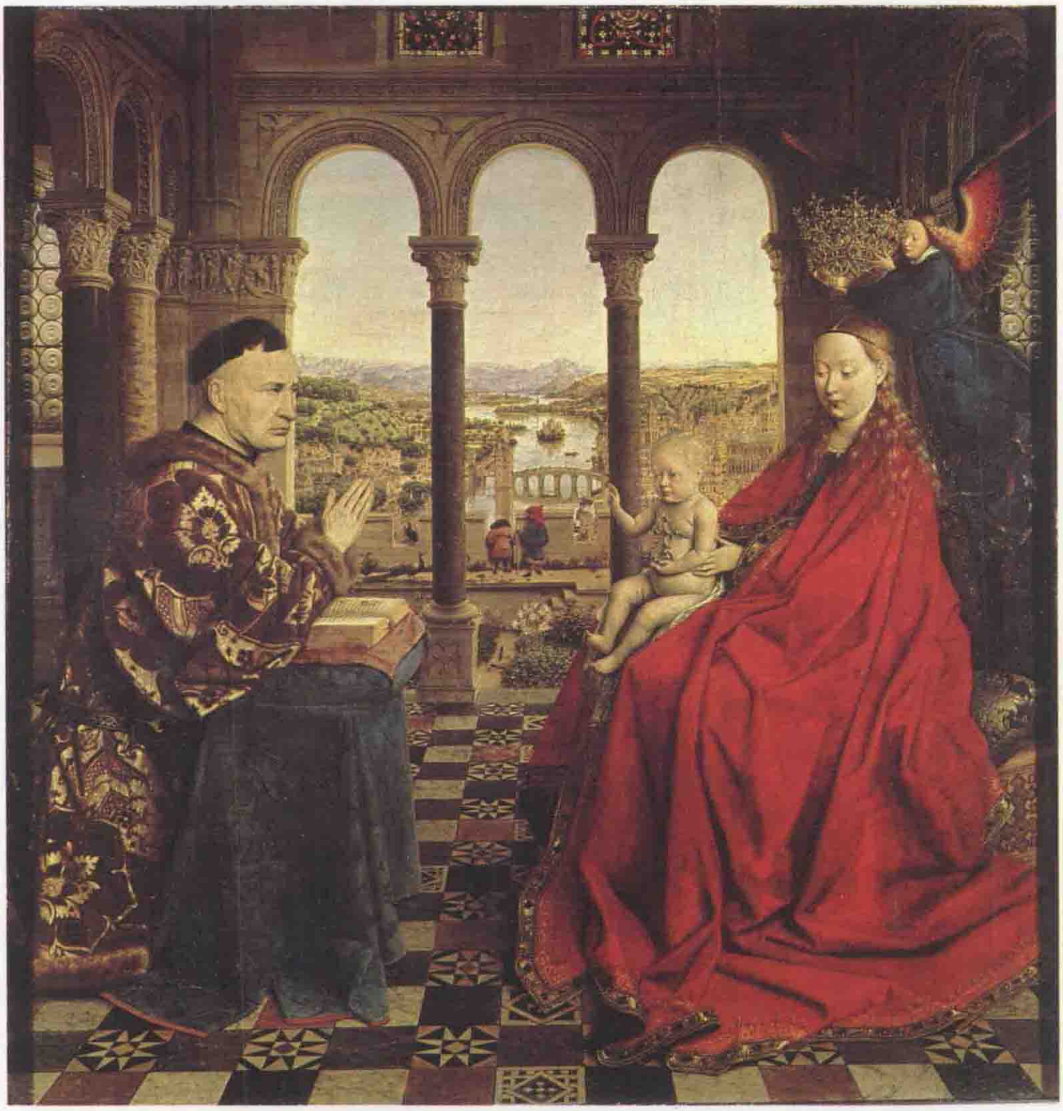


シグエンサの画家「洗礼者聖ヨハネと聖女カタリーナの祭壇画」(1430—50年ごろ) 板絵 中央部161×127cm 両翼部各135×64cm マドリード プラド美術館 スペインの東部地方と中部地方の接点に位するシグエンサで制作されたこの作品は、中央部の等身大に近い両聖人はバレンシアないしカタルーニャ風だが、人物の個性的表現はカスティーリャ派のものである。

ジョット「小鳥に説教する聖フランチェスコ」（13世紀末）　アッシジの聖フランチェスコ修道院上の聖堂にある壁画。この有名な場面は、聖ボナベントゥラの書いた聖フランチェスコ伝のなかの一文によっている。「小鳥たちよ、わが兄弟よ、なんじらの創り主をたたえよ、なんじらを羽衣もて包み、空飛ぶ翼を授け、清き大気を与え、憂わしむることなくなんじらを導く主をたたえよ」



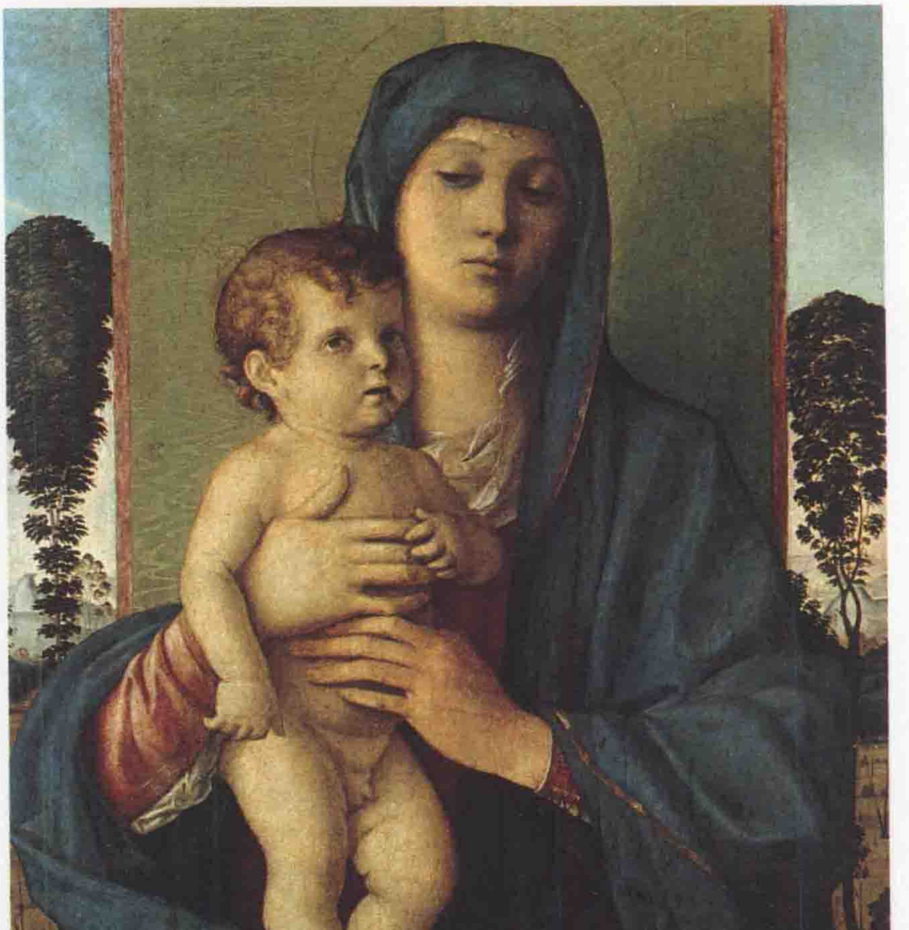
ロジェ・ファン・デル・ワイデン「受胎告知」（1430年ごろ）　パリ　ルーブル美術館　今まさに天使のお告げによって受胎を知ったマリアの驚きの表情を、フランドル派的な写実主義とフランスの宮廷的優美さをもって美しく描き出している。天井から下る蠟燭立てや置物の表現などにファン・アイクの影響がうかがえるが、より人間的な感情の表出にワイデンの特色が見られる。



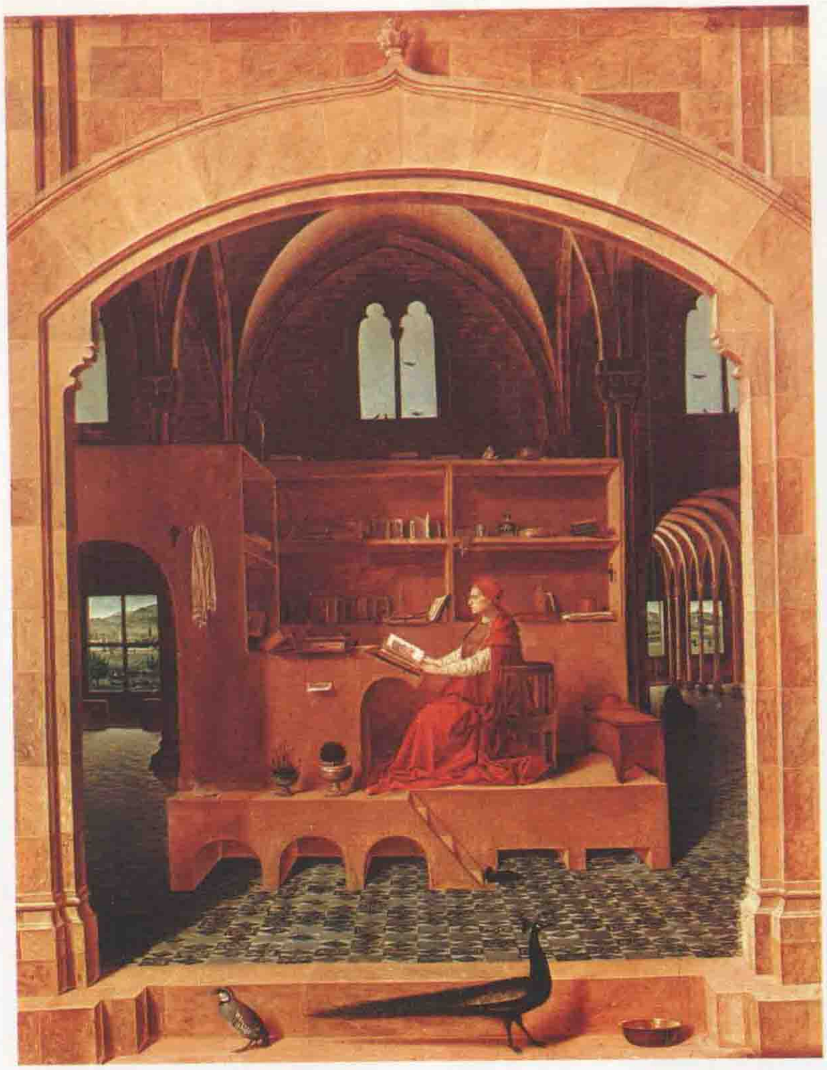
ヤン・ファン・アイク「ニコラ・ローランの聖母」（1425年ごろ） 油彩板絵 60×62㎝ パリ ルーブル美術館 左側、祈禱台の前で拝む人物は、フィリップ善良王の宮廷で勢力のあったブルゴーニュ公国の大法官ニコラ・ローランでこの絵の寄進者。衣装や宝冠の緻密な描写や迫力のある肖像描写は第一級の作品という名に恥じない見事なものである。

シニョレリ「キリストの降誕」（15世紀後期） 124×129㎝ トリノ ガレリア・サバウダ キリスト誕生の場面は14世紀後半から数多く描かれるようになったが、巧みな遠近法・明暗を用いたこの作品には、コルトナの田舎じみたのどかな作風がすがすがしい印象を与える。もとは板に描かれたものを後にカンバスに移し変えたもの。

マンテーニャ「死せるキリスト」(1480年ごろ)
テンペラ　68×81cm　ミラノ　ブレラ美術館
足の裏の釘跡もなまなましく、あたかも解剖台の死人のように横たわるキリストの姿を大胆な短縮法で描き出したマンテーニャの異色の作品。そこにはわずかに死を嘆き悲しむ聖母と聖者の顔が見えているが、主題の悲劇性は迫真をもって胸に迫る。



ジョバンニ・ベリーニ「双樹の聖母子」（1487年）
油彩板絵　74×58cm　ベネチア　アカデミア美術館　二本の白楊の木にはさまれているところからこう呼ばれているが、この二本の木は旧約聖書と新約聖書を象徴しているともいわれている。聖母子像を数多く描いたなかでも、この絵はベリーニ画法の典型的なものである。



アントネロ・ダ・メッシーナ「書斎の聖ヒエロニムス」（1460年ごろ） 油彩板絵 46×36.5cm ロンドン ナショナル・ギャラリー 聖人の像もキリスト教美術で多く描かれた。公教会で公認された聖人のうち、四大教父といわれるのは、アウグスティヌス、アンブロジウス、グレゴリウス、そしてこのヒエロニムスである。ヒエロニムスは聖書を翻訳し、釈義した学者で、レオナルドのように荒野洞窟で苦行し、石で胸を打つ姿で描かれたり、本図のように僧房で読書・著作している姿で描かれる。枢機卿帽、聖堂などは彼の象徴である。

ピエロ・デラ・フランチェスカ「キリスト降誕」（15世紀後期） 板絵 124.5×123cm ロンドン ナショナル・ギャラリー キリストの誕生を明るく美しい色彩で描き、外光の下での光と陰のかもし出す微妙な色彩の変化を追求した晩年の作品。これをもって、後世の外光派の祖ともいわれる。

な場面、「この人をみよ（エッケ・ホモ）」「キリストの衣を分かつ」「ベロニカの御顔拭い（みかおぬぐい）」などが加わり、また聖母信仰を反映し、「ピエタ（聖母の嘆き）」なども連作に入る。またエルサレムで巡礼たちがピラトの邸宅跡からゴルゴタの丘に至る十字架の道をたどりキリストの苦痛を追体験するという習慣から、「十字架の道行（ビア・ドロローサ）」と称し一四の場面をとり、聖堂内に絵画や浮彫で表わすことが一般化した。近世になって受難の場面が単独に描かれるようになり、さまざまな解釈や時代考証の結果の導入がおこなわれ、多様化する。一七、八世紀の受難図には劇的効果の高い表現が進められる一方、感傷的な作品も出現した。現代のキリスト教美術においては、現代社会の苦悩の表現と重ね合されて、激しい表現主義的描写による受難図が制作されている。〈田中文雄〉

切妻造 きりづまづくり ⇩屋根（やね）

キルヒナー Ernst Ludwig Kirchner（一八八〇—一九三八）ドイツの画家。五月六日アシャフェンブルクに生まれ、一九〇一—〇五年ドレスデンで建築を学ぶ。〇三—〇四年学業を中断してミュンヘンの画家オブリスト Hermann Obrist（一八六三—一九二七）について絵画を学ぶ。〇五年ドレスデンで同学の友ヘッケル Erich Heckel（一八八三—一九七〇）、*シュミット＝ロトルフらと*表現主義の最初のグループ「橋」派（ブリュッケ）を結成し、そのリーダーとして活躍する。初期の絵は*ムンク、*ゴーギャンおよび黒人彫刻の影響が強い。一一年ベルリンに移住し、シュトルムに参与、大都市の街頭風景画に新機軸を生む。第一次大戦に従軍して戦病を受け、一七年以後スイスのダボスのサナトリウムにあってアルプスの風景画を描くが、形態の抽象化が目立つ。ナチスにより退廃芸術家の烙印を受け、六月一五日絶望して自殺した。版画にも秀作が多い。〈野村太郎〉

ギルランダイヨ Domenico Ghirlandaio（一四四九—九四）イタリア初期ルネサンスの画家。本名はドメニコ・ディ・トマソ・ビゴルディ Domenico di Tomaso Bigordi で、フィレンツェ派の代表者の一人。フィレンツェに生まれ、*バルドビネッティに師事、*ベロッキョや*ボッティチェリの影響も受けた。一四八二年、教皇シクストゥス四世に召されてローマに行き、バチカン宮のシスティーナ礼拝堂側壁に『ペテロとアンデレの召命』を描いたころから次第に先人の影響から脱し、独自の細部描写による風俗画的な定型を示しはじめた。そのころフランドルの画家*グースの「三幅対祭壇画」に刺激されてからは、徹底的な写実技法で風俗描写や肖像描写をおこない、多くの人物像をたくみに配置する装飾的構図に冴えをみせた。サンタ・トリニタ聖堂の『聖フランチェスコ伝』、サンタ・マリア・ノベラ聖堂の『マリア伝』と『ヨハネ伝』などの諸壁画は、宗教的場面にも実在名士の肖像を盛んに描きこみ、達者な筆技による絢爛（けんらん）豪華な魅力を発揮して時流に投じた。旺盛（おうせい）な写実力を駆使して多作したが、美の本質的なものへの感覚には欠け、風俗画的な趣味から脱しきれなかった。一四八八年、一三歳の*ミケランジェロがはじめて彼の工房に入ったが、まもなく、この最初の師から離れていった。なお、リドルフォ・ギルランダイヨ Ridolfo Ghirlandaio（一四八三—一五六一）はドメニコの息子。同じくフィレンツェ派に属し、代表作に『聖ゼノビウスの奇蹟』（一五一〇・ウフィーツィ美術館）があるが、同派の巨匠たちの折衷に終った。〈摩寿意善郎〉

金閣寺 きんかくじ 京都市北区金閣寺町。正式の寺号を鹿苑寺（ろくおんじ）とよび、臨済宗相国寺派に属する。この地には鎌倉時代に西園寺公経（さいおんじきんつね）の別荘があったのを、後に足利義満が西園寺家より譲り受け、応永四年（一三九七）に大規模な工事を起して彼自身の山荘に改築した。これを北山殿（きたやまどの）という。義満は応永一五年に没したが、その子義持（よしもち）は父の遺命を継いで山荘を禅寺に改め、仏跡鹿野苑（ろくやおん）の名にちなんで鹿苑寺と名づけた。開山には*夢窓疎石（むそうそせき）が迎えられている。

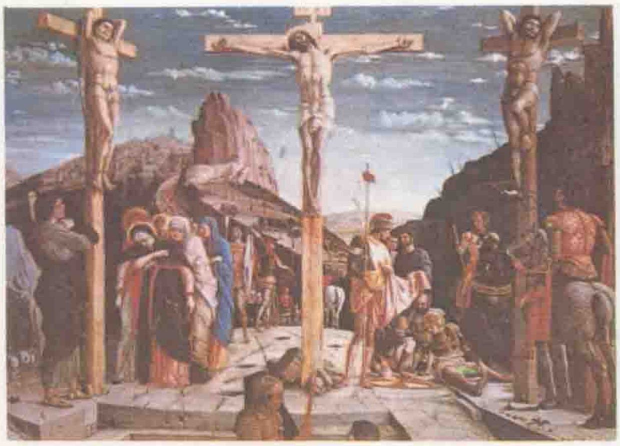
当初は舎利殿である金閣をはじめ、紫雲殿・芳徳殿・総門などを有したが、応仁の乱後やや衰微に向った。しかし天正年間（一五七三—九二）以降すこしずつ修理や復興を重ねて現代に至った。昭和二五年（一九五〇）義満の北山殿時代唯一の遺構として伝わっていた金閣が放火によって焼失するに至った。現在の金閣は、昭和三〇年に忠実に再建されたものである。

金閣寺の庭園（史跡名勝・室町）は義満の北山殿の雰囲気を今に伝える重要な遺構で、鏡湖池と名づける大池泉が本体を成し、そこには出島や岩島を巧みに配し、池畔の松樹が翠緑を水に映している。そしてこの庭の景観の中心は、たとえ現代の再建とはいえ、やはり池に臨んで建つ金閣の麗姿であろう。

金閣は三層の楼閣で、初層の法水院（ほうすいいん）は寝殿造風の構えで外に蔀戸（しとみど）を釣り、柱には大面取方柱を用いる。第二層の潮音洞（ちょうおんどう）は和様仏殿風で扉に板唐戸を用いているが、内部西面の仏壇は禅宗様、そして初層と二層の間に縁をまわし、大仏様挿肘木で下を支える。二層の上に四方へ庇（ひさし）を葺き下ろし、第三層は宝形造の禅宗様小仏殿の形で、桟唐戸に花頭窓を配し、屋根の頂上には銅製鳳凰をかかげる。この三層目を究竟頂（くっきょうちょう）と名づけ、また金閣の呼名は、この第三層の内外に金箔を貼って荘厳（しょうごん）したことに由来する。

絵画では重文の大書院障壁画、五〇面（伊藤若冲筆）がある。写▶174〈斉藤　孝〉

銀閣寺 ぎんかくじ 京都市左京区銀閣寺町。正式には慈照寺（じしょうじ）といい、臨済宗相国寺派に属する。この地には天台宗の浄土寺があったが、八代将軍足利義政が寛正六年（一四六五）その旧跡に山荘を造営し、文明一五年（一四八三）ここに移った。これを東山（ひがしやま）



キリスト受難図　〈上〉 マンテーニャ「キリスト磔刑」(1460ごろ) 板絵 67×93cm ルーブル美術館 二人の盗賊とともに，十字架にかけられたキリストの足下にたたずむ人々を，演劇的効果に富む迫力で表現している 〈下〉 ジョバンニ・ベリーニ「ピエタ」(1470ごろ) 板絵 フィレンツェ ウフィーツィ美術館 キリストを抱き支えるマリアたちを描く，ピエタ画の作例

ギルランダイヨ　「聖母子と聖者たち」(1490) 油彩とテンペラ 221×198cm フィレンツェのサンタ・マリア・ノベラ聖堂の高祭壇を飾った三連祭壇画の中央部分。この両翼には聖ラウレンティウスとシエナの聖女カテリーナが描かれている

殿という。義政は延徳二年（一四九〇）に没したが、彼の遺命によって山荘は禅寺となり、義政の法諱をとって慈照寺と号した。往時は殿閣一〇余宇を数えたが、その後の災害で次々と失われ、東山殿時代の建築で今日に伝わるものは、わずかに銀閣と東求堂の二棟にすぎない。

〈左〉 **金閣寺** 特別史跡・特別名勝に指定されている庭園（室町時代）

〈右〉 **銀閣寺** 足利義政の創建当時の建物としては、この銀閣と東求堂（ともに国宝）のみが現存している

史跡名勝に指定されている銀閣寺庭園（室町）は、義政の好みで洛西西芳寺の庭を範として築かれたといい、庭は上下二段に分かれる。下の庭は錦鏡池を中心とする池泉回遊式庭園で、池中に白鶴島・仙人洲の中島を浮かべ、石組・樹木を巧みに配する。現状の景観は慶長二〇年（一六一五）宮城丹波守豊盛の修理による。上の庭は洗月泉から東北に登った所で、早く埋没していたのを昭和六年（一九三一）に発掘した。四七年七月豪雨による山崩れのためふたたび埋まった。なお、方丈のすぐ前には白砂を山形に盛った向月台、同じく白砂を敷き詰めて波形を引いた銀沙灘という作物があり、人の意表をついた趣向がうかがわれる。

国宝の東求堂（室町）は方丈の東、池に面して建ち、単層入母屋造、柿葺。文明一七年（一四八五）義政の持仏堂として建てられた。内部は四室から成り、西南の間は仏間で仏殿風の桟唐戸に折上小組格天井を釣る。東の二室は住宅風に舞良戸・腰高障子を用い、天井も猿頰天井。東北隅の四畳半は特に同仁斎と名づけた付書院である。違棚を設け、書院造最初期の形式をうかがうに足る。銀閣（室町）は池泉の西方に建つ宝形造、柿葺の二層楼で、義政が鹿苑寺金閣の先蹤にならって建立したもの。長享三年（一四八九）の上棟。下層は心空殿と称し、方柱に舟肘木を乗せ、軒は疎垂木、腰高明障子をたてるなど住宅風である。上層は潮音閣で、禅宗様の花頭窓・粽付円柱・桟唐戸などを盛んに用いている。屋上には金閣同様に銅製鳳凰を上げる。この建物を銀閣というのは、先の金閣に擬して銀箔を施すはずのところ、義政が没して沙汰止みになったと伝えるが、真相は不明で、古くは観音殿と称した。〈斉藤　孝〉

金糸・銀糸 きんし・ぎんし

織物や刺繡などに用いられる金や銀の飾り糸のことで、大体次のような種類のものがある。

(1)芯糸へ金銀箔を巻いたもの（撚り金糸）。

(2)金銀の箔よりやや厚めのものを糸状に細く切ったもの（ラメ糸などがこれに類し、純粋の金銀糸にはない）。

(3)金銀箔を、紙・革などに張ったものを細く切ったもの（平金糸）。

(4)細い金線や銀線を糸に巻きつけたもの（モール糸）。

(5)糸状の細い金銀線そのもの。

右の五種のうち、金箔を紙にはりつけてこれを細断して平金銀糸として用いることは、中国で始まった技術で、これを継承した朝鮮・日本を除いて他の地域ではおこなわれていない。撚り金銀糸の場合もこの中国系のものは、台紙に張った金銀箔紙を芯糸に巻いているのが通例で、これが他の国のものとを区別する目安となる場合が多い。金銀糸は日本では古墳からも発見されており（千葉県木更津の金銀塚発見の撚り金糸）、法隆寺の染織品には撚り金糸、正倉院には綴織の中に平金糸が用いられている。しかしもっとも盛んに用いられ始めたのは近世以後で、帯地や能装束・小袖などに糸色とともに織込まれ、または繡い込まれて加飾効果を発揮している。〈山辺知行〉

金属工芸 きんぞくこうげい

金属を用いて、人間生活における日常品や装飾品を作る活動の総称。

金属の利用は銅器時代がはじまりであり、やがて青銅利用の青銅器時代になり、ついで鉄器利用の鉄器時代になるというのが考古学における人類進化の原則であると考えられているが、かならずしもこれに当たらないこともある。しかし、金属工芸そのものからみると、自然金属を採取し石と同じように使った段階、自然金属（金・銀・銅・隕鉄など）を叩いたり切ったりして使った段階、鉱石（銅・錫・鉛・アンチモニーなど）を溶かして合金とした段階、そして鉄の時代に分けられる。金属を溶かす段階になって鋳造が始まるが、これが青銅器時代にあたる。

青銅はオリエントでは前三〇〇〇年ごろおこなわれ、中国では前二〇〇〇年ごろと考えられている。日本では弥生式文化とともに始まり、銅鏃・銅剣・銅鐸などが鋳造された。

金属工芸に主として用いられる金属には、金・銀・銅・錫・鉄のほかに銅合金として、青銅・白銅・真鍮・朧銀・赤銅があり、近年では、装身具など高級品としてプラチナ、食器などにはアルミニウム、ステンレススチールなどが広く利用されている。

金は古代では砂金として採取されたもので、純金は一般に山吹色を呈しており、黄金または焼金と呼ばれる。これに銀がわずかに加わるとやや青味を帯びるので、これを青金とよんでいる。また金に対して三〇—七〇%の銀の合金を琥珀金（エレクトロン）と呼んでいる。ウル王朝で発見された前三〇〇〇年ごろの金属容器がこの地金であり、スキタイ文化のものにも例が多い。銀は金についで貴重な材料で、広く用いられている。銀合金の朧銀は、白銀色ではなく、やや灰色を帯びた色調をもつところから名づけられたもので、銅三に対して銀一を加えるところから四分一の名もある。銅は赤味を帯びているところから赤金ともいう。合金して広く用いられる。青銅は銅に錫・鉛を加えたものであり、白銅はとくに錫分を多く含んだものである。銅に白蠟とわずかに金を加えたものに赤銅がある。これは黒紫色を呈する深い色になるところから烏銅とも呼ばれているもので、日本の刀装小道具の材料として用いられている。真鍮は近世になって広く用いられるようになったもので、銅に亜鉛を加えたものである。

●**加工技法**　加工技法は大別すると、鋳金・彫金・鍛金に分けられる。鋳金は加熱・溶解した金属を土や石や金属でつくった鋳型の中に流し込み、成型するもので、蠟型・惣型・砂型などの技術のほかに、最近では遠心鋳造・電気鋳造などがある。蠟型鋳造は古くからおこなわれているもので、少量の松脂を加えた蠟を用いて土と砂でつくった中型の上に捻って原型をつくり、これを鋳造土で包み、焼いて蠟を流し、そこにできた空間に溶解した金属を流し込む方法である。惣型鋳造は枠の中に鋳土をつめ、これに型押しや型挽きによって、凹型の鋳型をつくり、中型を合せて鋳型とし型を焼いてから鋳造する方法で、鏡・釜・梵鐘などの鋳造に適している。砂型は直接砂鋳型の上に原型を押して鋳型する方法で、鋳型を焼かずに鋳造するところから生型ともいう。銭貨などの鋳造に適している。込型鋳造は木彫や石膏などの作品を原型として鋳造する方法で、紙つたをまぜた細かい土を原型の表面に被せ、分けて型取りし、乾いてから原型を抜き、ふたたび寄合せて鋳型とし鋳造する方法である。電気鋳造は電気メッキの原理を応用したものであり、遠心鋳造は遠心力を利用して精密な鋳造をするもので近年盛んに用いられている。

彫金は主として装飾に用いられる技法で、金属表面を鏨で文字や文様の線を彫る毛彫、文様を浮彫風に表わす高肉彫、金属を透かして文様を表わす透彫、異なった金属を嵌めこむ象嵌などの技術がある。鍛金は金属板を槌出して、器物を成形する技術である。刀剣・やかん・花瓶などこの技法によってつくられる。〈中野政樹〉

●**歴史**［西洋］前五〇〇〇年ごろのエジプトではすでに金と銅が知られ、ビーズ、ピンなどがつくられている。王朝時代に入ると青銅が知られる一方、金製品の数も増し、加工技術も発達、とくに第一二王朝・第一八王朝にはきわめて精巧な作品が生まれた。ツタンカーメン王の金棺や黄金のマスクはとくに有名である。西アジアやアナトリアでも早くから金・銀・銅が知られ、前三〇〇〇年紀はじめのウルの王墓からは、高度に発達した鍛金・鎚起・彫金の技法を活用した金の兜、鉢や杯、

装身具などが発掘されている。このころから青銅が普及し、金と並ぶ重要な材料となった。一方、イラン地方ではおもに遊牧民族の手によって特色のある金銀器や青銅の馬具がつくられていたが、この伝統はペルシアに受けつがれ、さらにイスラムやビザンティンの金工に大きな影響を与えた。ギリシア、エトルリア、ローマでは、装身具や小形の器を金や銀で、大形の器や鏡を青銅でつくることが流行した。とくにエトルリアでは金線金粒細工が発達し、また精巧な銀象嵌をもつ青銅器がつくられた。ローマはとくに銀器にすぐれ、支配下の各地からは多くの美しい製品が生まれた。

中世から近世にかけては、ヨーロッパ内陸でまずケルト人が前六世紀ごろから曲線的デザインをもつ独特の製品を生みだしたが、キリスト教の導入とともに、金属工芸は飛躍的な発展を示した。すなわち、メロビング、カロリングの二王朝は、貴石を象嵌した貴金属品や留金(とめがね)などにケルトやローマの伝統を生かし、豪華な作品をつくりだした。この傾向はさらにロマネスク・ゴシックの時代に受けつがれ、七宝や宝石細工の発展と結びついて、キリスト教の祭器・法具・聖遺物容器などに黄金の輝きが氾濫(はんらん)する結果になったが、一面装飾過多の傾向も生じてきた。ルネサンス以後は、宗教的な目的の器物に加えて、貴族や富裕な市民のための器具もつくられるようになり、金工は従来よりもいっそう広い基盤の上に立って発展した。当時の作家としては、ベンベヌト・*チェリーニがとくに有名である。当時の作家たちは一般に強固な職人組合をつくり、工房はしばしば一都市に集中した。このため、地方的特色のある金属工芸がいくつかの都市を中心にして発達することとなった。アウグスブルク、ニュルンベルク、アムステルダム、ロンドン、パリなどはその好例である。とくにパリはバロック・ロココの両期を通じて、ヨーロッパの金属工芸に主導的役割を果たし、その影響は今日に及んでいる。〈友部　直〉

【中国】中国古代の金属器で代表的なものは殷周(いんしゅう)銅器である。中国の黄河流域に殷王朝が成立した前一五〇〇年ごろに始まるもので、この期の青銅器は鋳造技術の優秀さ、形体・文様の特異性で著名である。初期は小形で文様や鋳造技術はやや粗雑なところがあったが、殷代最盛期に入ると、驚くほど精巧なものが作られるようになった。これら銅器は主として天地の神や宗廟を祀る祭祀用の道具であった。このことは祭祀国家である王朝にとってはその権威を象徴するものとして重要視されていたといえる。銅器の種類は多く、戈・斧・

金属工芸〈日本〉

墨台　法隆寺献納物（奈良時代）

匙　法隆寺献納物（奈良時代）

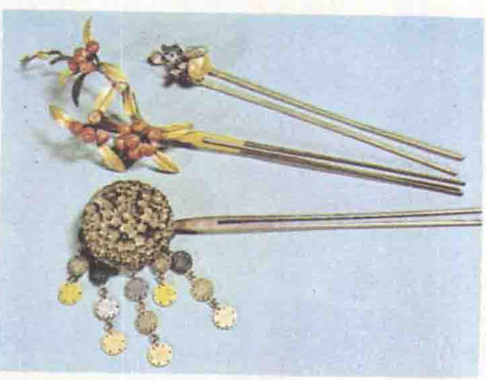
八仏種子五鈷鈴（藤原）東京国立博物館

東大寺八角灯籠　部分（奈良時代）

水注　法隆寺献納物（奈良時代）

透彫金銀鍍華籠（鎌倉時代）滋賀　神照寺

梅竹透釣灯籠　（室町時代）東京国立博物館



銀製鍍金簪　（江戸時代）東京国立博物館

〈右〉花籠形釣香炉　銀製　（江戸時代）東京国立博物館

金属工芸〈西洋〉

4

3

2

1

8

5

1. 笏杖の渦形装飾（18世紀）丈25cm パリ クリュニー美術館 2. カール五世の水注（1812）3. 足つきカップ オーストリア工芸美術館 4. 聖体器（19世紀）高さ32cm クリュニー美術館

9

7

6

5. 聖餐の鳩（17世紀）高さ19cm クリュニー美術館 6. 王冠（1010）ウィーン美術史美術館 7. モーゼの聖遺物（1770）ウィーン美術史美術館 8. 銀の塩入れ ポンパドゥール侯爵夫人所用（1750ごろ）パリ装飾美術館 9. アッシジの聖フランシスコの法悦（聖遺物箱の装飾板）クリュニー美術館

刀など利器や、兕觥・尊・壺・卣・罍・瓿・彝など酒をいれる器や角・爵・觚・觶・斝など酒を飲む器、鼎・鬲など食物を煮る器、簋・簠・豆・敦など盛器、盤・匜などの水入れ、勺・匕などスプーンがある。これらは形体が奇妙なものであり、ほとんどに奇怪な動物を表わしている。獣面を表わす饕餮文・虺竜文・夔鳳文、地文として雷文などが浮彫風に表わされている。これは宗教的意味をもっているものと考えられている。

周代末期にいたると、儀礼的なものよりも実生活的なものに傾いてくる。戦国・漢代の銅器はこれまでの獣文が地文化し、さらに模様のない形体だけの銅器に移行してゆき、実用的なものになる。また器物の表面に金銀を象嵌したり、鍍金したりして色調ゆたかな金属器を生みだす。鉄器や銀器も盛んとなり、銅鏡にもすばらしいものが現われる。

戦国秦代の鏡は薄手につくられており、鏡背には蟠螭文を平面的に鋳出している。前漢時代になると、方格と規矩形を組合せた幾何学的文様の中に四神を配した方格規矩四神鏡や、連弧文を内側にむけ、外周を一巻きに配した内行花文鏡が代表的なもので、後漢になると、神仙物語や風俗をあらわした画像鏡や彫塑的な神獣鏡がある。さらに隋唐時代に入ると、海獣葡萄鏡をはじめ伯牙弾琴鏡・団華鏡など華麗な鏡式が生まれ、鏡の縁も円形でなく八花形・八稜形など複雑な形のものが好まれた。この時代はまた金銀器も盛んである。戦国時代以来、金銀象嵌や嵌玉の華美なものがつくられ、技法的にも粒金細工といった細密なものが装身具の中にみられるが、隋唐時代に入ると、西域文化の影響をうけて胡瓶とか八曲杯・脚杯といった新型の金銀器が現われ、文様も葡萄文など新様のもので飾られた。正倉院に伝世する宝物の銀盤は唐代文物の枠を示すものである。

宋代における金銀器は唐代の豊麗な美に対して理智的な美しさがあるといえる。文様よりも形体の美を追求しており、簡潔なものが多く、文様もややひかえめといえる。しかし元以後のものには、とくに帯飾などに高肉彫したものがみられ、この趣は明代以後の複雑・細密な中国金工の作風につながってゆく。

〔日本〕日本では弥生文化時代から金属製品がつくられはじめた。最初は進歩した中国金工品および技術が朝鮮をへて舶来し、その模倣がはじまった。弥生時代の北九州を中心とした遺跡から銅剣・銅鉾が出土しており、これらを鋳造した砂岩石の鋳型も出土している。これは当時、日本で鋳

造がおこなわれたことを示している。また畿内を中心として日本独特の造型をもつ銅鐸が出土している。この銅鐸は土型による鋳造と考えられていたが、最近、銅鐸の石型破片が発見されるに及んで、石型による鋳造もおこなわれたと考えられるようになった。古墳時代になると、墳墓からの副葬品によって、当時の金工の多彩さがうかがわれる。このころ技術が大いに進み、支配階級の権威を示す豪華な宗教用具・装身具・武具・馬具がつくられた。銅鏡は大陸から舶載された鏡とともに日本で作った仿製鏡も多く、直線と曲線によって構成した直弧文や日本家屋を文様化した家屋文鏡など日本独特のデザインの鏡や、円形鏡の周縁に鈴をつけた鈴鏡など、すぐれた鋳造技術を示している。装身具としての冠・耳飾・帯金具・釧などは金・銀・金銅製で、透彫・細線細工・毛彫など技術的にも多彩である。

太刀や馬具の中には、環頭柄頭・杏葉・鏡板などに銀象嵌を施したもの、竜文や忍冬文を透彫したものなど美しいものが多い。甲冑も金工品といえよう。とくに短甲は鉄板を槌出して曲面をつくり、これらの板を何枚も組合せ、鋲留または革綴じして形づくり、身を包んだもので、進んだ鍛造技術を示している。飛鳥時代になると、百済から仏教の渡来とともに工人も来朝し、造寺・造仏が盛んにおこなわれ、金工技術は飛躍した。飛鳥寺丈六像・法隆寺釈迦三尊は鞍作止利の制作したもので、蠟型鋳造によって制作し、金鍍金を施している。四十八体仏とよばれる法隆寺伝来の小金銅仏も同じ技法といえる。法隆寺蔵の玉虫厨子扉背面の千仏銅板には鍛金技法の一つ押出技法がみられる。この技法は白鳳から奈良時代にかけて流行したもので、刻印のように銅板の裏から仏像の形をしたもので打ったものと、半肉の原型の上に薄い銅板をのせ、上からたたいて浮彫風に肉づけしたものとがある。この原型とみられる銅鋳造品がのこっている。この時代の彫金技法の代表は金銅灌頂幡である。天蓋の下に長さ五㍍に及ぶ長幡を下げたもので、銅板を組合せて構成され、仏・菩薩・奏楽飛天・忍冬唐草文を透彫している。

白鳳につづく奈良時代は金工の最盛期である。仏像では世界最大の東大寺大仏が造られている。この大仏は数度の火災で当初のおもかげを失っているが、蓮弁に施された毛彫は蓮華蔵世界を表現したもので壮大な趣をよく伝えている。大仏殿前の鋳銅八角灯籠は斜格子文透の上に音声菩薩を半肉に鋳出した火袋をもつ華麗なものである。三月堂本尊の銀製宝冠は唐草文を透彫した銀板で構成し、玉などで飾った美麗なもので、これらは当代金工の高さを示すものである。正倉院もまた金工の宝庫である。鏡・錫杖・柄香炉・銀壺など鋳造品や、薫炉・盤など鍛造品と多種多彩である。このほか日本で最初に鋳造された和銅開珎銭など貨幣がある。これらは惣型鋳造によるもので、なかでも開基勝宝は金貨幣として知られている。平安時代では宇治平等院鳳凰堂と中尊寺金色堂の金工品があげられる。鳳凰堂屋上の金銅製鳳凰は鋳造で円熟しきった当代鋳金工芸の趣をよく示している。中尊寺の堂内飾金具や華鬘は藤原時代を代表する彫金工芸である。この時代の鏡は唐式鏡から日本的な和鏡に変化した時代で、鏡胎は薄手となり、文様も松・梅・薄・芦・水草・菊や鴛鴦・鶴・雀といった花鳥を題材とした草花双鳥文が主となり、薄肉に表現した抒情的なものである。またこの時代には御正体といって鏡の表面に仏像や神像を毛彫で表わし礼拝した一般に鏡像と呼ばれるものが盛行した。梵鐘は奈良時代からつづき神護寺・栄山寺・平等院の鐘など銘文・文様に優れたものが多い。この時代で新しく現われたものに密教法具がある。初期に中国から請来された密教仏具は密教の隆盛とともに形式が確立し、盛んに製作された。金銅製の輝きと独特の神秘的な形姿に不思議な魅力をたたえている。この時代の末期になると、末法思想の流行により、埋経のための経箱・経筒の類がつくられた。延暦寺蔵の宝相華文経箱は宝相華文を全体に毛彫し、金銀鍍金を施した温雅なものである。

鎌倉時代の金工は武具甲冑の飾金具の彫金技術にみるべきものがある。春日大社の義経籠手や赤糸威鎧の竹雀に虎文様の金物や梅樹に蝶文様の金物などが著名である。舎利塔製作も盛行し、西大寺の金銅透彫舎利塔、長福寺の金銅能作生塔など、いずれも精巧な金工技術を示している。この時代の金工の特徴は前代に比べて重厚な趣をもつことで、鏡は厚手となり鏡背文様は写実的となり、仏具でも磬や梵鐘など重厚な感じのものが好まれたといえる。室町時代には鐔・目貫・笄・小柄など刀装小道具にみるものが多い。彫金家後藤祐乗は後藤家の祖となり装剣金工を確立した。また茶の湯が流行するとともに茶の湯釜の鋳造も盛んとなった。九州福岡県遠賀川河口に栄えた芦屋で作られた芦屋釜と、栃木県佐野天明で作られた天明釜はとくに名高い。芦屋釜はしっとりとした鉄の地肌と風雅な鋳出文様に特色があり、天明釜は荒々しい地肌と、形姿のおもしろさに特色がある。桃山時代は釘隠や襖の引手など建築金具と、刀剣装具にみるべきものが多い。この時代の装剣金工家として、天正大判をつくった後藤家五代徳乗、真鍮地の鐔に金・銀・赤銅などを象嵌して独自の作風の文様を表わした埋忠明寿や布目象嵌で細密な技巧を示した林又七がおり、引手・釘隠には当時流行した七宝流しを用いた斬新なものが多くみられる。京都の醍醐三宝院・桂離宮のものは有名であるが、ことに桂のものは意匠が巧妙である。茶釜では千利休の釜師である辻与次郎が知られており、侘茶にふさわしいものをつくった。江戸時代になると金工品は武家の間で用いられる装剣小道具とは別に庶民の間にひろく普及し、煙管・簪・文鎮・水滴・根付・矢立など小彫刻に特色が発揮された。また鋳造では、本間琢斎など文人趣味の小物を蠟型で作るものや、狛犬や仏具などを作った村田整珉などが知られており、西洋文化の浸透してきた明治になると、楠正成・西郷隆盛などの銅像や橋梁の装飾金具などに新境地をみいだし、盛んに鋳造された。一方装剣彫金家は廃刀令によって仕事を失うと、その技術を喫煙具・装身具などに向け生かした。加納夏雄・海野勝珉などもその例にもれなかった。〈中野政樹〉

金農　「江梅図」　紙本墨画　117×43.5㎝　梅・竹を得意とした彼のもっとも特色のある構図を示す代表的作例

金襴手　金襴手六角瓢形花生（明代）高さ27.9㎝　重文　東京　畠山記念館　伝来品の金襴手の中の逸品といわれるもので、桃山・江戸初期のころ日本に運ばれたらしい

金農　きんのう　（一六八七—一七六四）中国、清代の画家。字は寿門、号を冬心と称し、別号は稽留山民・昔耶居士など多い。浙江省杭州銭塘県の人で、詩文に巧みで、学問は康熙時代の大学者である何義門の弟子となったので、金石・書誌学にも精通していた。彼は同郷の杭世駿・厲鶚などの学者や丁敬などの篆刻家と親交があり、みな互いに相益していずれも一流の人物となった。彼の書は漢魏より出でて一家の体を完成した。中年までの生活は詩文・書・美術品の鑑定などの収入によって支えたらしく、五〇歳以後になって画竹・画梅などの絵画によって収入を得たらしい。揚州に長く居住していたので、揚州八怪画家の第一に数えられている。〈杉村勇造〉

金箔・銀箔　きんぱく・ぎんぱく　金属をごく薄く打ち延ばし、適当な大きさに切って、絵画や工芸品の装飾に使用するものを箔という。金がもっとも展延性に富み、一㌘で〇・六平方㍍余になり、銀がこれに次ぐ。現在市販されているものは、金箔では四寸二分（約一二・七㌢）四方、銀箔では三寸六分（約一一㌢）四方、プラチナ箔は三寸七分（約一一・二㌢）四方である。この大きさは時代によって多少の違いがあり、古くは二寸（約六㌢）四方のものもあった。厚さは適当に調節できるが、一枚半掛・二枚掛・二枚半掛・三枚掛という呼称もあった。重さは一〇〇枚で四分ないし四

分二厘が最少である。〈荒川浩和〉

きんま 漆工芸の一技法。蒟醤・金馬などの字があてられる。タイ、ビルマでおこなわれているが、竹を編んだ藍胎漆器が多い。工程は、漆面に文様を彫り、異なった他の彩漆を充塡して研ぎ出したものと、彩漆で文様を描いてその上に漆を塗って研ぎ出したものとがある。文様には動物・人物を表わし、空間には複雑な花のような連続文を一面に表わしたものが多い。きんまという名称は、南方で蔓草の葉を檳榔樹と石灰にまぶしてかむ風習をキンマと呼んだものだろうといわれている。中国にもこの技術が伝わり、塡漆と呼ばれている。日本では、香合・食籠などが茶人のあいだでもてはやされている。寛政年間（一七八九—一八〇一）高松の玉楮象谷がきんまの技法を模して、この地方独特の産業として発達する基礎を築いた。〈荒川浩和〉

金襴・銀襴 きんらん・ぎんらん 中国で織金といわれた織物で、日本でこれを金襴と称した。綾地または朱子地に金の平金糸を緯糸の間へ織込んで文様を表わしたもので、浮いた金糸は地経糸で地搦みにするか、搦み糸で別搦みにして抑える。平金糸を綴織に織込んだものが正倉院の染織品の中に見られるが、いわゆる金襴は中国の宋時代（一〇世紀後半—一二世紀初）に織られ始めたもので、日本へは一五、六世紀ごろ多く輸入され、この中の優品は名物裂の一種として珍重された。その後慶長のころ（一六世紀末—一七世紀初）、京都で製織が始まり、近世にはかなり優れたものが作られた。通常平金糸が用いられるが、撚り金糸を用いたものもある。金糸の代わりに銀糸を織込んだものを銀襴という。〈山辺知行〉

金襴手 きんらんで 金襴は金糸を用いた豪華な綴錦の名称で、陶磁に金彩を使用した明時代の色絵陶磁の名称として日本では用いている。この金彩を陶磁に用いたのは宋時代からであるが、純金は華美なものとして法律的には禁止されているので、中国には遺品は少ない。日本に伝来しているものには水注や碗・酒盃・壺・香炉などがあり、五彩あるいは赤・緑・白色の釉薬の上にさらに金彩を加えたものが多く、時代は明の嘉靖時代に景徳鎮で製作されたものを指している。他の時代の作品に金彩を加えたものもあるが、これらは金襴手とはいわない。写▷177〈杉村勇造〉

ク　く

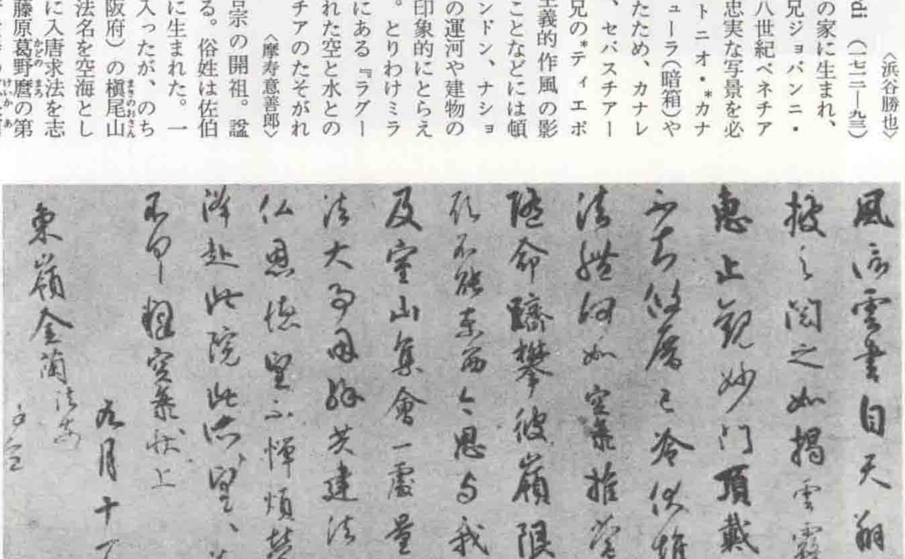
グァッシュ gouache フランス 絵画材料。水彩絵具の種類にはいるが、すべて不透明色。顔料には粒子の細かいものが使われ、アラビアゴムを主剤として練られ、展色性をますため、シュガー・エステルまたは蜜などを混ぜている。展色された色調は微粒子のため、重厚で鮮麗である。この絵具は古くから使われており、中世には*ミニアチュールなどにも用いられていた。カルトン・紙・羊皮紙・木板にも彩色することができ、さらに油絵の下塗りとしても使われている。仲介物に胆汁などを用いると油彩の上に彩色することも可能であり、この彩色の上に油剤を塗ると油絵のような濡れ色を示すので、今日では油彩画の剝落部分の補彩用としても使われている。この絵具はパレット上で混ぜると発色がにぶるので、画面に色を重ねることによって複雑な色調を生みだすように使うことが望ましい。〈寺田春弌〉

グァリーニ Guarino Guarini （一六二四—八三） イタリア・バロックの指導的建築家。一月一七日モデナで生まれ、少年時代テアチノ修道会の修道僧としてローマで過ごすうち*ボロミーニの建築に興味を寄せる。その後シチリア島やパリへ旅行、パリ、リスボン、プラハなどで仕事をし、一六六六年ごろからトリノに住み、ここに彼の主要な作品を残した。彼が改築したトリノ大聖堂のサンタ・シンドーネ礼拝堂は、単純な円形プランの上に複雑な外観構成を見せるが、内部はグァリーニ固有の截然とした幾何学的デザインによって占められる。彼の代表作サン・ロレンツォ聖堂（一六六八—八七）は、集中式プランをもち、内部はスペインのムーア様式を思わせる豪華で幻想的な空間構成をみせている。そのほかパラッツォ・カリニャーノ（一六七九起工）も手がけた。三月六日ミラノで没。〈浜谷勝也〉

グァルディ Francesco Guardi （一七一二—九三） イタリアの画家。ベネチアの画家の家に生まれ、父が早逝したため、やはり画家の兄ジョバンニ・アントニオに養われて成長し、一八世紀ベネチア風景画の最後の代表者となった。忠実な写景を必要とした注文画の場合には、アントニオ・*カナレットのようにカメラ・オブスキューラ（暗箱）や定規を用いる正確な風景描写をしたため、カナレットの弟子とされていた。しかし、セバスチアーノ・リッチやマルコ・リッチ、義兄の*ティエポロらを通じて*マニャスコの印象主義的作風の影響を受け、透視図的な写景を描くことなどには頓着せず、『サン・マルコ広場』（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）などベネチアの運河や建物の風景画に大気の微妙なきらめきを印象的にとらえて、魅惑的な詩的情調を漂わせた。とりわけミラノのボルディ・ペッツォリ美術館にある『ラグーナ』は、小品ながら、夕靄に包まれた空と水とのあいだの光の屈折によって、ベネチアのたそがれの景観を暗示深く表現している。〈摩寿意善郎〉

空海 くうかい （七七四—八三五） 真言宗の開祖。諡号の弘法大師の名で親しまれている。俗姓は佐伯氏、幼名真魚、讃岐国（香川県）に生まれた。一五歳で都に上り、一八歳で大学に入ったが、のち転じて仏道をきわめた。和泉（大阪府）の槇尾山寺の勤操について沙弥戒を受け、法名を空海とした。教学上の疑問を解決するために入唐求法を志し、延暦二三年（八〇四）、遣唐大使藤原葛野麿の第一船に乗って唐の都長安に入る。青竜寺の恵果阿闍梨から真言の奥義を学んで、胎蔵界・金剛界灌頂を受け、ついで伝法阿闍梨の位に上るべき資格を授けられ、遍照金剛の号を付せられた。かくて真言密教の正統を継ぐ第八祖として、宗教上の巨峰となるのであるが、書の方面でも、留学は日本書道史上の最高峰を形成するのに大きく寄与するところがあった。空海の長安遊学は一年三か月にすぎなかったが、宗教上の精進はもとより、唐朝の伝統文化、さらには都の新生活様式に接して、故国では得られないものを身につけた。いま宗法および文学に関する収穫は別にして、書についてのみ考えると、多くの法書名蹟をもたらし、またみずから書法の秘訣を授けられたことを記している（その人は韓方明であろうという説もあるが、疑問である）。彼の著として『高野大師真蹟書訣』が後世刊行され、また『弘法大師書流系図』などがあって、そのままに信ずることはできないが、書法の上で古くから祖宗として尊ばれてきたことは事実である。

空海の書で今日まで伝わるおもなものは、留学前の二〇歳代の書である『聾瞽指帰』（和歌山・金剛峯寺）をはじめとして、在唐中に採集した文献ノート『三十帖策子』（京都・仁和寺）中の自筆部分（他人に依頼して抄写した部分もある）、帰朝直後の『請来目録』、弘仁三年（八一二）ごろ最澄に与えた尺牘『風信帖』（国宝）三通、弘仁三—四年（八一二—八一三）の『灌頂記』（国宝）などから、めずらしい飛白書を見せる『真言七祖像賛』（京都・教王護国寺）にいたるまで、かなりの数にの



空海　「風信帖」（第一通）　縦28.8cm　国宝　京都　教王護国寺　最澄にあてた書状三通が収められ，第一通の冒頭の文言からこの巻全体をこの名でよぶが，第二通を忽被帖，第三通を忽恵帖と称する

グァルディ 「メルトレ島の塔」(1784―89) 油彩 ロンドン ナショナル・ギャラリー
ベネチアを描いた風景画の一つ。写景的な関心を離れ，彼の憂愁な感受性が色調だけを通じて表わされ，空と水の微妙な柔らかい光の屈折によって，水の都ベネチアがたくみに表現されている

ぼる。そのほか、確証はないが、彼の手跡と信じて伝承されてきたものも多く、空海の名で伝えられ、その手筆ではないが、平安朝の名蹟として尊重すべきものもある。これらの書蹟を通覧していえることは、空海の学び、そして身につけた書の表現の幅が非常に広いということである。これを、王羲之以来の正統を学んだのち、さらに革新的な顔真卿の風までとりいれたという見方が古くからあるが、むしろ唐の都の上流階級の間に盛んであった、南北朝以来の雑体書の趣味を身につけてきたというのが事実であると思う。〈伏見冲敬〉

📖『書道全集11』(一九五五・平凡社) ▽中田勇次郎編『書道芸術12 空海』(一九七〇・中央公論社)

クェルチア Jacopo della Quercia (一三七一―一四三八) イタリア初期ルネサンス、*シエナ派の彫刻家。シエナ近くのクェルチア・グロッサに生まれる。一四〇一年、フィレンツェ洗礼堂の北側門扉のための彫刻コンクールに参加したが、その時の彼の応募作品は失われたので、今日に残る*ギベルティや*ブルネレスキの試作品と比較することはできない。だが初期の作の一つとされる『イラリア・デル・コレットの墓碑』(一四〇六)や『フォンテ・ガイア』の彫像(一四〇九―一九)などは、国際的ゴシック様式につながる繊細な感情表現をみせながら、フォルムの追求においてははるかにギベルティをしのいでいる。シエナのサン・ジョバンニ洗礼堂に*ドナテロらとつくった「旧約伝」の一連の浮彫や、ボローニャのサン・ペトロニオ聖堂のファサード(正面)の「旧約伝」の浮彫(一四二五―三八)は、量体のフォルムを力強く浮き出させた名作である。一四九四年、フィレンツェからボローニャに逃げてきた青年*ミケランジェロは、このクェルチアの大胆な形態把握を見て、彼の彫刻修業に多大の影響を受けたといわれる。〈摩寿意善郎〉

グェルチーノ Guercino (一五九一―一六六六) イタリアの画家。本名は Giovanni Francesco Barbieri で、通称グェルチーノは「斜視」の意のあだ名。フェラーラに生まれ、早くから素描にすぐれたが、一六一〇年ボローニャに出て*カラッチ一族の作品の影響を受けた。しかし一六年の『聖母子と四聖者』では、カラッチ風の重々しさと不透明から脱し、カラバッジョ風の強い光の明暗対比を導入して独特の新鮮さを示した。ベネチア派の作品も研究し、のちローマに行き、グレゴリウス一五世のために多くの制作に従事した。『聖ペトロニラ』(カピトリーノ美術館)、ルドビシ荘の天井画『オーロラ』(一六二一)などはこの円熟期の作で、鋭い明暗法を浮出しの効果に利用し、圧倒的な量感を示してバロック絵画の本領を示したが、晩年ボローニャに定住してグィード・*レニの後期の作風の影響を受けてからは、凡庸の多作に終わった。〈摩寿意善郎〉

釘隠 くぎかくし 建築用の装飾金具の一種で、*長押を柱に釘で打って固定するとき、釘の頭を隠すために使用する。平安時代以降、各種の建築に使われ、とくに近世の*書院造や*数寄屋造の住宅で、意匠の発達をみた。外形は円や六葉が基本であるが、動植物や文字を表わす複雑なものもあり、材料も銅か鉄がふつうであるが、木や陶器も使用される。表面仕上げも金メッキのほか黒色・七宝など各種ある。〈大河直躬〉

日下部鳴鶴 くさかべめいかく (一八三八―一九二二) 明治から大正へかけての書の大家。名は東作、鳴鶴はその号。近江(滋賀県)彦根藩士。天保九年八月一八日、江戸の彦根藩邸に生まれた。旧姓田中、日下部家の養子となった。若くして文武の道に通じたが、維新後、徴士となって江戸に出て、太政官の大書記となった。大久保利通にことに親任されたので、大久保の遭難を機に官を退き、その後はもっぱら書をもって身を立てた。鳴鶴の書も、はじめは一般と同じく唐様であったが、楊守敬の来朝(一八八〇)によってその刺激をうけて大きく変化し、いわゆる六朝書の日本における宗祖となった。明治二四年(一八九一)には親しく清国に遊び、諸大家に面接してますます見聞を広めた。晩年の名声は書道界を支配するかの観があり、「鳴鶴流」の名は今日でも人の口にのぼる。弟子が多く、門流の栄えたことも、おそらく*市河米庵以来のことと思われる。官界に知己が多かったこともあって、碑文の揮毫は数えきれぬほどであった。

鳴鶴は清朝金石学の成果を知ってその研究方法をとりいれ、かなり組織的に資料を収集したが、晩年まで多忙を極め、自分ではあまり手をつけることができなかった。のちにこれは*比田井天来に受継がれることになる。また、同好を集めて読書会を起し、『談書会誌』を逐次刊行して、精良な碑帖や名蹟を流布し、大同書会を創立、雑誌『書勢』の刊行によって啓蒙の功も多い。さらに中学の書き方手本まで書いて、昭和の初期に広く使われた。大正一一年一月二七日没。〈伏見冲敬〉

クーザン Jean Cousin (一四九〇ごろ―一五六一) フランスの画家・彫刻家。サンに近いスーシに生まれ、サンで没。一五三八年にパリに出て、ステンドグラスの画家、デザイナーとして名をなした。絵画では『パンドラ』(ルーブル美術館)が知られ、また、サン大聖堂のステンドグラス『シビール』も彼の制作とみなされている。様式の上で、彼は同時代のイタリア美術にきわめて接近しており「フランスのミケランジェロ」とさえ呼ばれた。そのほか、『遠近法』(一五六〇)の著書もある。なお、同名の息子(一五二二ごろ―九四ごろ)はフォンテンブロー派初期の画家で、父と同じくガラス絵師として活躍した。〈浜谷勝也〉

グージョン Jean Goujon (一五一〇ごろ―六四／六九) フランスの彫刻家・建築家。出生や若年時代についてはほとんど知られていないが、ルーアンのサン・マクロー聖堂のオルガンを支える列柱(一五四〇)が彼の制作と認められるところから、この都市の周辺で成長したともいわれている。フランス・ルネサンスの代表的な彫刻家で、彼独自のスタイルがはじめて示されるのは、*レスコーと協力して一五四四年に着手した、パリのサン・ジェルマン・ローセルア聖堂の障壁である。そのパネル(ルーブル美術館)には、福音史家が低浮彫で表現されており、システィーナ礼拝堂のミケランジェロの人物像を彷彿させる。*チェリーニに負うところの多い彼の様式がもっとも明瞭に見られるのはパリの幼児たちの泉の浮彫『ニンフ』(一五四七―四九)である。一五五五年から六二年にかけて、やはりレスコーと共同でルーブル宮の改築に参加し、装飾彫刻に重要な役目をつとめたが、とくに女像柱の間の『カリアティード』(女像柱)は有名。一五六二年パリで消息を断ったが、晩年はボローニャで過ごし同地で没した。〈浜谷勝也〉

グース Hugo van der Goes (一四四〇ごろ―八二) フランドルの画家。初期の伝記的事実はつまびらかではないが、一四六七年ガンの画家組合に登録され、七五年まで同地で制作。この間六八年にブリュージュにおもむいた。七五年からブリュッセル近郊の修道院に入り、そこで発狂して生涯を閉じたと伝えられる。彼はヤン・ファン・*アイク、*ワイデンに続く一五世紀後半の偉大な存在で、一四七六―七七年、メディチ家のブリュージュ駐在官トマソ・ポルティナリのために描いた祭壇画『キリスト降誕』(ウフィーツィ美術館)は、イタリア絵画の影響がうかがえるモニュメンタルな作

グージョン 「ニンフ」(1547―49) 青銅浮彫 ルーブル美術館 古典的な様式美を完成した彼の代表作

品として名高い。初期の『原罪』を含む二幅対はウィーンに、後期の代表作『マリアの死』はブリュージュにある。鮮麗な色彩と気品にあふれた描線および劇的でしかも統一ある画面構成に彼の特徴が示されている。〈野村太郎〉

久隅守景 くすみもりかげ 生没年不詳。江戸時代初期の狩野派の画家。俗称半兵衛、無下斎、一陳翁と号し、*狩野探幽に師事して師の名守信から一字を譲られ、守景を画名とした。探幽門下四天王の筆頭と目され、寛永一九年（一六四二）には聖衆来迎寺客殿の障壁画制作に抜擢されるなど、早くより恵まれた画才を発揮している。その画風は、師風のほか、雪舟の水墨技法や古典大和絵の描法を加味したもので、湿潤な日本の自然を親しみやすく表現するにふさわしいものであった。長女雪（女流画家清原雪信）、長男彦十郎をともに探幽につけて学ばせるが、父親ゆずりの奔放な行動により相ついで不祥事をおこすに及び、その引責のためか、寛文年間（一六六一―七三）の末に狩野家を破門されてしまう。つづく延宝年間（一六七三―八一）には加賀藩に客遇、この地で九谷焼の焼付を指導するほか、旺盛な作画活動をつづける。ことにこの間の作と思われる『夕顔棚納涼図屏風』や『鷹狩図屏風』『四季耕作図屏風』など一連の田園風俗画は、守景の資質をもっともよく発揮したもので、江戸時代初頭の武士の、農村に寄せる切実な郷愁の念が代弁された傑作として評価が高い。晩年は京都に出て藤村庸軒らの茶人と交友を結び、元禄年間（一六八八―一七〇四）の末ごろ、九〇歳を前後する高齢で没した。〈小林 忠〉

虞世南 ぐせなん （五五八―六三八）中国、唐初の書家。字は伯施、越州餘姚（今の浙江省余姚県）の人。父祖は梁・陳王朝の官吏であった。彼は詩文を顧野王と徐陵に学び、書は智永に学んだという。*欧陽詢より一歳下であり、ほぼ同じような経歴で唐に仕えたが、学問があり、書は智永の弟子なので太宗の信任は厚かった。その書体は欧陽詢に近いが、欧陽詢よりも厳しさがなく穏健であり、いかにも文学の長者という趣がある。遺作としては孔子廟堂碑がもっとも有名。欧陽詢・褚遂良とともに初唐の三大家と称せられている。太宗の貞観一二年に八一歳で卒した。〈杉村勇造〉

九谷 くたに 石川県の磁器の総称。最初は大聖寺の初代藩主前田利治が、家臣の後藤才次郎に命じて明暦年間（一六五五―五八）に、大聖寺川上流の山間の僻村九谷に築窯して焼かせたのが起りで、元禄（一六八八―一七〇四）初年まで続いたといわれている。幕末に起った再興九谷と区別して、これを古九谷と呼んでいる。色絵がもっとも有名で、濃い彩釉や秀れた意匠による表現は、古九谷独特である。その一種に素地を青・緑・紫・黄の彩釉で塗りつぶした手があり、赤がないので俗に青手というが、一に塗りつぶし手ともいい、古九谷特有のものである。染付は藍九谷といわれ、このほか瑠璃九谷があり、青磁も焼かれている。銹釉地の一部に染付を配したものは、吸坂手とよんでいる。しかし近年になって、有田窯跡の発掘調査と見合せて、古九谷の一部を古伊万里とする説もとなえられている。

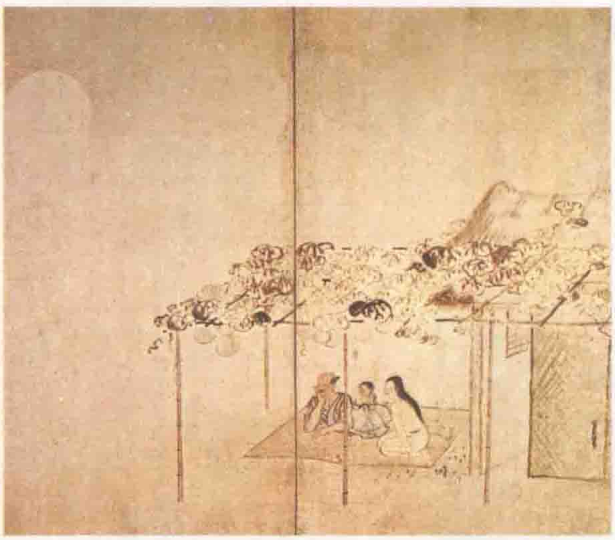
文政七年（一八二四）になって、大聖寺の豪商吉田屋（豊田伝右衛門）は、一時絶えた古九谷の再興を計り、九谷の故地に窯を築いた。その作は青手の古九谷にならったもので、青九谷または吉田屋といわれている。九谷の僻地では不便なので、翌年には山代（江沼郡）の越中谷に窯を移した。吉田屋窯は天保年間（一八三〇―四四）には経営者が代わって宮本屋窯となり、飯田屋八郎右衛門が絵付に妙技をふるって、細密な赤絵金襴手に特色を出した。この手法は八郎手といわれて世に大いに迎えられ、加賀の諸窯にも影響を与え、いわゆる九谷赤絵の流行をもたらした。

これより先、文化初年には、青木木米が金沢に招かれて春日山焼を始め、色絵や青磁に佳器を出したが、わずかの間であったとはいえ、古九谷が絶えて以後これが加賀の地に陶煙の上がった最初であり、大きな刺激となってこれをきっかけに加賀には陶窯が続々と生まれた。春日山焼に次いで起ったのは若杉焼であるが、加賀藩の後援もあって栄え、能美地方における陶窯のさきがけとなった。また山代窯へは慶応二年（一八六六）京都から永楽和全が指導に招かれたが、この時代の作を九谷永楽とよんでいる。和全の山代滞在はわずかに五年であったが、このために九谷焼は金襴手など技法の上で大いに向上した。和全の弟子木崎万亀は八郎手に秀れ、八郎手に自家の工夫を加えて艶麗な彩色金襴手を始めた寺井の庄三は、その作風が時流に投じ庄三風とよんですこぶる賞玩された。

文化文政以後、九谷再興の機運にあおられて、江沼・能美・金沢地方における陶芸は目ざましい発展を遂げたが、この伝統は今日にも及んで、九谷焼はわが国製陶の大きな中心の一つとなっている。明治以降に秀れた作家としては、庄三のほか、竹内吟秋・浅井一毫・中村秋塘・須田菁華・徳田八十吉・上出喜山・北出塔次郎らが世に知られている。なお富本憲吉や北大路魯山人も、一時山代で作陶している。〈満岡忠成〉

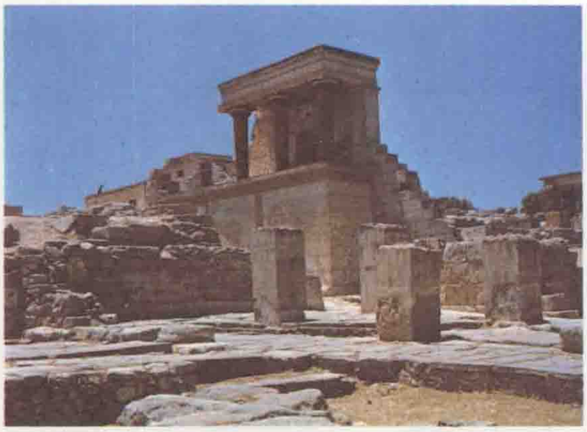
クートー Lucien Coutaud （一九〇四―七七）フランスの画家。一二月一三日南仏ガール県メーヌに生まれ、家具職人の父から金工技術を習った。一九二〇年ニームの美術学校に入学、二四年パリに

グース 「キリスト降誕」(1473―75) 油彩 253×304cm
メディチ銀行代理人の依頼でガンで制作され，のちサンテジディオ教会の主祭壇画としてフィレンツェに送られた三連祭壇画の中央部分で，羊飼いたちの礼拝を描く



久隅守景 「夕顔棚納涼図」 紙本淡彩 二曲一隻 国宝
当時の風流隠士，木下長嘯子の「夕顔のさけるのきばの下すずみ 男はててら（襦袢）めはふたの（腰巻）して」という和歌に取材した，軽妙洒脱な絵

九谷 色絵牡丹獅子文銚子 高さ19.4cm 口径13.2cm
重文 古九谷の中での逸品で，渋味のある色合が，古九谷様式をよく表現している



クノッソス宮　〈上〉宮殿の北入口。復原された監視所の壁面には牡牛の浮彫（模写）がほどこされている。〈下〉復原された宮殿内部。動植物などの壁画ではなやかに装飾されている

出て装飾美術学校や各所のアカデミーで絵を学んだ。二八年ごろから画壇にデビューし、イタリア旅行後シュルレアリスム風の作品を発表した。四二年以後はサロン・ドートンヌやサロン・デ・チュイルリーに出品し、四五年には同志とサロン・ド・メを設立した。その作風は刺のはえたような切れぎれの人体構成を特色として、きわめて強い幻想感を漂わす。のち油絵のほか舞台装置や衣装、壁画やタペストリーの下絵などから、挿絵・版画類も手がけた。七七年六月二一日没。〈富山秀男〉

国沢新九郎　くにさわしんくろう　（一八四七—七七）洋画家。弘化四年土佐（高知県）に生まれ、旧藩時代から明治維新後まで藩の軍務に服した。明治五年（一八七二）藩命で渡欧、イギリスに留まってエドカート・ウィリアムスについて油絵を学び、同七年、多くの油絵参考書などを携えて帰国した。帰国後は麹町隼町に画塾彰技堂を建て、後進の指導をおこなった。当時、外国で油絵を学んで帰った唯一の人だったから志望者が多く、その門下から本多錦吉郎や*浅井忠らが輩出している。また同八年には、わが国最初の洋画展覧会を新橋竹川町で開催して、当時の油絵画家を結集し、洋画発展のために尽くした。同一〇年三月一二日、三〇歳で夭折したが、没後は本多錦吉郎（一八五〇—一九二一）が彰技堂をつぎ、参考書類を利用して、洋画の普及に啓蒙的な役割を果たした。〈竹田道太郎〉

国中連公麻呂　くになかのむらじきみまろ　（?—七七四）天平時代の仏師。天智天皇二年（六六三）に百済から亡命した国骨富の孫に当たり、大和（奈良県）国中村に居を置き、国中の姓をとなえた。はじめは君麻呂と称した。天平一七年（七四五）ごろから東大寺の前身である大和の金光明寺の造仏長官となり、現在の東大寺三月堂の諸像をつくり上げ、さらに鋳師高市連大国とのコンビによって天平感宝元年（七四九）ごろまでに他の鋳工たちが手をつかねた一六㍍に及ぶ東大寺大仏の鋳造に成功している。天平宝字五年（七六一）には造東大寺司次官となったが、技術者出身のものとしては異例のことであった。そして東大寺関係の造営はもちろん、その傘下にあった香山薬師寺（新薬師寺の前身と想像される）、近江（滋賀県）石山寺などの官寺造営にも活躍している。造営のほぼ終わった神護景雲元年（七六七）次官の職を退き、六年後宝亀五年一〇月三日没した。その間天平神護三年（七六七）には従四位下という高位にまで達していることは、彼の東大寺に対する功績のいかに大きかったかを物語っている。〈佐藤昭夫〉

国吉康雄　くによしやすお　（一八八九—一九五三）画家。明治二二年九月一日岡山に生まれ、画家としての生涯をアメリカで過ごした。明治三九年（一九〇六年、一説には一一年）に渡米し、苦学しながらロサンゼルス工芸学校に入り、さらにニューヨークに移ってからナショナル・アカデミーとアート・スチューデンツ・リーグで学んだ。一九一七年以降、各種の展覧会・個展で作品を発表し、注目を受けた。初期の作品は鳥・植物・動物などを組合せた幻想的主題を地味な色調で描いたもので、東洋的詩情豊かな傾向をもつ。二五、二八年と二回の渡欧後、単純化した形態のなかに官能性をたたえた女性像が主題の中心となり、メランコリックな心理的内容が柔らかな暗調の色彩で表現された。二九年にニューヨーク近代美術館主催の「一九人の現存アメリカ画家」展の出品者に加えられ、画壇の地位を確立した。その後、母校で教え、カーネギー、グッゲンハイム両財団から研究資金を受け、また、その人柄から各種美術家団体の責任者にも推された。第二次世界大戦中から徐々に様式が変り、ふたたび幻想的テーマに転じるが、激しさを増した色彩と鋭角的なフォルムの構成で、主題の内容を鋭く表現した。五二年ベネチア・ビエンナーレ展アメリカ代表に選ばれた。五三年五月一四日ニューヨークで没し、翌年東京の近代美術館で回顧展が開かれた。〈田中文雄〉

国吉康雄　「横たわる女」(1929)　油彩　41×76.5cm　東京　ブリヂストン美術館　異国で孤独のなかに制作に励んだ，作者の哀愁のこもった詩情と暖かい人間性が直接見るものの肌に感じられるような作品

クノッソス宮　――きゅう　クレタ島のクノッソス Knossos にある先史時代の宮殿遺跡。エーゲ文明前期の支配者ミノスの居城。島の北岸、現在のヘラクリオン市の南約五㌔の丘陵上にある。一九〇〇年、イギリスの考古学者エバンズ Arthur Evans（一八五一—一九四一）によって発見され、その後発掘が続けられた。

おもな遺構は、前一六〇〇年ごろに建てられ前一五〇〇年ごろ地震によって崩壊した第一宮殿の残存部分と、その直後に再建され、前一四〇〇年ごろアカイア人の侵入によって破壊された第二宮殿の部分からなる。建物は約一七〇㍍四方の敷地を占め、六〇㍍に二九㍍ぐらいの長方形の中庭をはさんで、東側に王とその家族のための居住区・工房、西側に祭儀や政治のための公室・倉庫群など数百の小室が配置されている。ほかに、やや離れて、野外劇場、川に面した船着き場、小離宮などがある。建築材料は木と石で、木の角材の梁や桁、上が太く下が細い、いわゆるクレタ式の柱などの使用がとくに注目される。崩壊がはなはだしいため、上部構造は明らかでないが、二階あるいは三階の部分があったことは確実で、大小の階段、回廊や通路が入り組み、また所々に明かり取りのための空間や天窓、身体を清めるための泉水なども設けられた。一種の水洗便所、陶管を利用した下水道なども発掘されている。内部の壁や天井の多くは、宮廷風俗、動植物、鳥や魚などを描いた絵画ではなやかに飾られた。

この宮殿は古代の王宮建築の中でもっとも大規模なものの一つで、また、その複雑なプランのため、古くから「迷宮」（ラビュリントス）として名高かった。ギリシアの英雄テセウスがこの迷宮殿の奥にすむ怪牛ミノタウロスを退治し、王女アリアドネとともに島を脱出する物語はとくに有名である。堅固な城門や城壁がなく、また大広間など、支配者の権威を誇示する施設をもたない点も、この種の建築では異例とされている。なお、遺跡はエバンズによって相当程度復原され、また、多

1

2↑

3

熊野三山　熊野速玉大社の摂社の一つ，阿須賀神社伝来の古神宝類。明徳元年(1390)の「熊野新宮神宝目録」に記されている束帯一具のうちの三種。　**1**.礼冠　**2**.表袴　表は窠に霰文で，四幅仕立て，身頃，返り襠，紐の表が同布で，白霰地に紫・萌黄・茶の窠文が表わされている。裏は，紅平絹。丈131.5cm　腰幅47.5cm　**3**.錦包挿鞋　浅沓の一種で，左右のつくりは異なる。一つは木製，一つは皮製で，赤地唐草文錦で包む，長さ21.8cm 23.7cm

くの出土品はヘラクリオン美術館に収蔵、展示されている。〈友部　直〉

窪俊満　くぼしゅんまん　⇩北尾派

熊谷守一　くまがいもりかず　（一八八〇―一九七七）洋画家。明治一三年四月二日岐阜県に生まれる。明治三七年（一九〇四）東京美術学校西洋画科を卒業。同期生に＊青木繁がいる。同三八―四〇年樺太調査隊に加わった。翌年第二回文展に初入選、第三回文展では自画像『蠟燭』により褒状を受賞。その後木曾山中で木樵の生活を送り、大正四年（一九一五）上京して二科会に出品し、翌年会員となる。第二次世界大戦後の昭和二二年（一九四七）に二紀会の創立に参加したが、二六年に退会した。昭和初期に激しいフォーブ画風を示したが、戦後にかけて色彩とフォルムをしだいに純化し、澄明な色彩による平面的装飾画ふうに、独特の詩境を開いた。代表作は『陽の死んだ日』『鬼百合に揚羽蝶』など。〈小倉忠夫〉

熊野三山　くまのさんざん　和歌山県の熊野地方にある本宮（熊野本宮大社）・新宮（熊野速玉大社）・那智（熊野那智大社）をあわせて熊野三山と称する。

熊野本宮大社は和歌山県東牟婁郡本宮町本宮にあり、もとは熊野川・音無川・岩田川が合流する地点にあったが、明治になって大水のため社殿が流され、現在地に移された。ただし、第一殿と第四殿は江戸時代の建築で熊野造の古式を伝えている。木造家津御子大神坐像など数体の神像彫刻が祀られている。

熊野速玉大社は新宮市新宮にあり、延喜の神名帳に速玉大社と記され、古くから天皇・皇族をはじめ貴紳の信仰の厚い社であった。木造夫須美神坐像をはじめとする七軀の神像彫刻を御神体として祀り、公開は許されないが、いずれも平安期の作で、なかでも重文の熊野速玉大神坐像は、神像彫刻としてきわめてすぐれたものである。当社には、これらの神像のほかに、古神宝と称せられる工芸品が数多く伝えられている。その大部分は、鎌倉時代から室町時代にかけて奉納寄進されたもので、衣料（袍・袙・唐衣・袴など）・髪飾（挿頭華）などの染織品、手鏡・太刀などの金工品、鏡箱・手箱・化粧具などの漆工品など、いずれもその時代の美術工芸の粋をそろえたものである。なかでも当社の御神木である梛の木を文様にあしらった蒔絵手箱や、大和絵の技法を用いて描かれた色どりの美しい彩絵檜扇は、日本美の典型を物語るものとして注目される。また神幸用船は天和二年（一六八二）江戸で作られ、熊野川の神幸祭のため当社へ奉納されたもので、軸に鍍金の竜頭をたて、中央に神輿型の屋形を組みたてて神座とし、そのうしろに帆柱をたて、内部や外部に朱漆をほどこし、全体の意匠に細かい心がくばられている。

熊野那智大社は東牟婁郡那智勝浦町大字那智山にあり、渓をへだてて、那智滝をのぞむ台地に社殿がある。金銀装の宝剣は、寛永一三年（一六三六）徳川頼宣が寄進したもので、その拵は後藤琢乗の作、熊野修験の修法に用いられたものらしい。『那智山熊野権現曼荼羅』は、縁起絵巻のようなもので、熊野那智の御師・山伏・比丘尼たちが弘教のため、諸国にもち歩いたものと考えられ、室町時代の説話画として貴重な資料である。また那智山経塚は、わが国でも代表的な経塚遺跡で、小金銅仏をはじめ数多くの遺品が知られているが、それらは、那智大社の隣の青岸渡寺や、国の所蔵になっている。〈永井信一〉

組紐　くみひも　織物が織機を用いて直交する経糸と緯糸の上下交錯によって組織され、編物やレースが一本もしくは数本の絡み合いによって作られていくのに対して、組み物は、三本以上の糸の斜め方向への上上交錯によって組織される。したがって原則として、そこでは経緯糸の色別はない。二本の糸の繊維を上下の交錯なく斜方向に添わせようとすれば、撚りになってしまう。したがって組みは三本以上でなければ成り立たない。

組みのもっとも簡単なものは、お下げ髪を処理するときの三つ編みであろう。これを組むための単位本数（玉数という）を増し、組織を変えていくことによってそこに数多くの組の型が生まれる。

組紐または組緒は、この組みの組織を用いて作られた経糸をいい、その用途や材料に従ってさまざまの種類があるが、元来物を結縛することを主とするものであり、かつ組み物の技術上の制約もあって、あまり広幅のものはない。

組紐をその完成形からいくつかに分けてみると、できあがった紐の斜面の形から、大きく分けて、平組紐（また平打ちともいう）、丸組紐、角打ち紐の三つが考えられる。

(1)平組紐　断面は薄く、表面は布帛のように平らなもの。組紐の中でももっとも種類が多く、用途も広い。帯、巻物や掛物箱の紐、鎧の縅糸、刀の柄巻、近来では羽織紐、帯締めなどに多く用いられている。組み方には、安田打ち、内託打ち、高麗、さざ波、ゆるぎ、貝の口、綾竹、するが、唐組などさまざまの種類がある。なかでも唐組は、天平時代にわが国で完成されたもので、貴顕男子が刀を帯びるさいの平緒に用いられた。二百数十玉の糸が交錯してできる精巧なもので、国の重要無形文化財に指定され、京都の深見重助（一八八五―一九七四）が唯一の技術保持者として認定された。

(2)丸組紐　切口が円形をなすもので、用途としては、締まりがいいので手箱の紐、冑の緒、あげ巻き、結髪用の緒などに用いられ、今日では羽織紐や帯締めのほか、機械製のものが電線、落下傘の紐、導火索などに用いられている。

組方は四つ組、八つ組など、四の倍数で玉数の増えていくものが多い。変化形は平打ちに比してあまり多くない。

(3)角打ち　丸打ちの変化形ともいえるもので、切口が正方形をなすもの。よく締まるが、丸打ちほどすべりがなく、解けにくいので、刀の提緒や鎧のくり締め、現在では帯締め、また警官の用いる捕縄などに用いられる。中尊寺の藤原秀衡の棺内から発見された断片は、平安時代末期の優れた角打ちの技術を示すものとして知られている。

わが国の組紐は、ごく素朴な三つ組のようなもののほかは、法隆寺に伝わった新羅組・唐組などの遺品からみても、中国、朝鮮からその技術が伝わったと思われるが、平安時代において非常に高

組紐　（左から）　平組　亀甲　ゆるぎ　丸組（四つ組）　角打ち

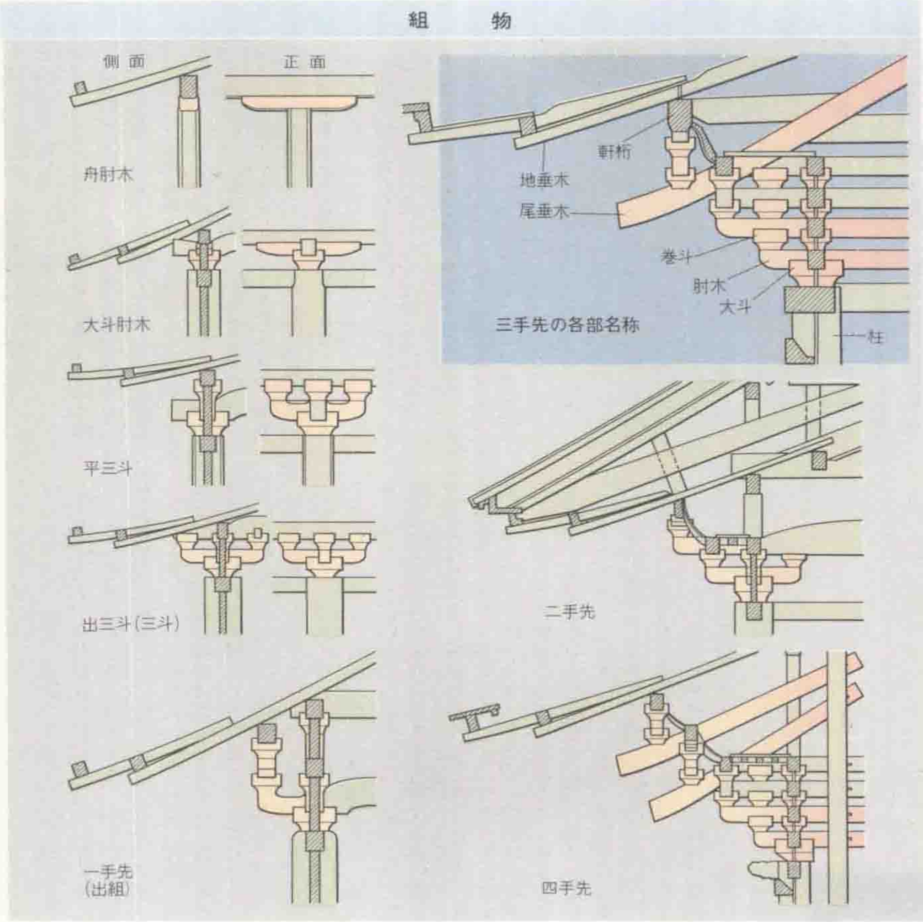
度な発達を遂げ、前記の唐組平緒や経巻紐（厳島神社その他）、鎧のくり締め（武州御嶽神社）、守袋の紐（四天王寺）などに優れた遺品が少なくない。外国のものでは南米ペルーのプレ・インカの紐、カナダのインディアンの帯、北欧のウップ族の帯などがあるが、中国系、とくにわが国の絹を材料とした精巧なものには及ばない。〈山辺知行〉

組物 くみもの　斗栱・斗組ともいう。日本・朝鮮・中国などの古建築にみられる特色ある建築構造で、力学的には持送りの一種である。おもに柱の上部にあって軒桁をささえるのに用いるが、天井の回縁や縁かまちをささえる場合もある。斗（枓とも書く）と呼ぶ、升のような形の下部を曲面状にえぐった部材と、肘木（栱とも書く）と呼ぶ舟形の長い腕木を交互に組合せ、前方あるいは左右に順次持送りで突き出し、深い軒の出をささえる。中国ではすでに漢代に現われており、日本では飛鳥時代以降の寺院その他各種の建築に使用されている。

【組物の種類】斗と肘木各一個によって得られる持送りの一単位を手先と呼ぶ。ふつう三手先、つまり三段の持送りがもっとも高度のもので、金堂・塔などの主要建築に用い、四手先は多宝塔などの特殊な建築にだけ用いる。二手先や一手先は講堂や食堂などの付属的な仏堂に、さらに回廊などには平三斗、大斗肘木など、軒桁が柱上にある簡単な組物を用いる。このように組物の構造組織の精粗によって個々の建築の重要度が示され、さらに建築群全体の秩序が生み出されるということが、組物の建築意匠上の大きな役割である。

組物は以上のような建築の役割に応じて、三手先・二手先・一手先（出組ともいう）・出三斗（単に三斗ともいう）・平三斗・大斗肘木・舟肘木の各種のものが使用される。なお、三手先では、肘木だけでは荷重をささえきれないので、間に斜材を組入れる。この材を尾垂木と呼ぶ。また、斗のうち柱上にある大きなものを大斗、肘木の上にある斗で十字方向の肘木を受ける平面方形のものを方斗、その他の長方形のものを巻斗と呼ぶ。斗の上下面が四五度食違った特殊な形の鬼斗は隅の組物に使用される。

【組物の様式】斗や肘木の形、および組物の全体の組方や配置は、建築様式によって異なる。飛鳥時代の*法隆寺では雲斗・雲肘木と呼ぶ特殊な形のものを用い、*和様・*唐様・*大仏様もそれぞれの組物に大きな特色がみられる。〈大河直躬〉



クライン Franz Kline（一九一〇—六二）アメリカの抽象画家。五月二三日ペンシルベニア、ウィルカース・バールに生まれ、ボストン大学とロンドンの美術学校に学んだ。一九四〇年代まで目だたぬ存在の具象画家だったが、五〇年ごろに抽象絵画に転じ、激しくカリグラフィックな作風をもって、ニューヨークを舞台に展開された抽象表現主義画家の一人として脚光を浴びるようになった。彼の代表的作品は、白地に黒またはグレー（灰色）のペンキを太い刷毛ですばやく線描したもので、単純な構成のなかに強い力動感を表現したものである。多くの大学で教え、一九五六年にはベネチア・ビエンナーレ展の代表出品者に選ばれた。五月一三日ニューヨークで没。〈田中文雄〉

クラーク Kenneth Clark（一九〇三—　）イギリスの美術史家・美術評論家。ウィンチェスター大学、オックスフォード大学で学び、さらにフィレンツェに渡ってベレンソンに師事。三〇歳の若さでロンドン、ナショナル・ギャラリー館長（一九三四—四五）となり、その後、オックスフォード大学教授のほか、イギリスの芸術・文化関係の要職を勤め、現在のイギリスにおける美術教育と美術行政の中心的な存在である。美術史の分野では、きわめて専門的な研究書から、一般向きの啓蒙書にいたるまで広い範囲にわたって業績をあげている。主著に『ゴシック・リバイバル』（一九二五）、『レオナルド・ダ・ビンチ』（一九三九）、『風景画論』（一九四九）、『裸体論』（一九五六）などがある。〈鹿島　享〉

鞍作止利 くらつくりのとり　⇨止利仏師

クラナハ Lucas Cranach（一四七二—一五五三）ドイツの画家。オーベルフランケン地方のクローナハに生まれ、ワイマールで没した。ドナウ派の影響を受け、同時代ではとくに*グリューネワルトからの刺激が大きいとされる。一五〇三—〇四年ウィーンに住み、〇五年以後ザクセン選挙侯フリードリヒの宮廷画家として働き、ウィッテンベルクに大きな工房を構えた。〇八年フランドル地方を旅行し、ルネサンスの新様式を吸収している。三七—四四年ウィッテンベルクの市長をつとめたが、晩年はフリードリヒ侯に従ってワイマールに移った。彼はマルチン・ルター（一四八三—一五四六）の友人として宗教改革の理念に奉仕し、改革の文書や聖書の挿絵を木版で制作し、またルターをはじめ改革運動の推進者たちの肖像を描いた。宗教画では『キリスト磔刑』（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）、『エジプト逃亡のひととき』（ベルリン国立美術館）、肖像画では『ザクセン侯ヨハン』（ドレスデン美術館）が代表作として知られるが、ゴシックの神秘感に満ちた彼の画風は、北欧絵画の伝統を強く残している。この画風で彼は異教的なテーマにも筆をそめ、『風景の中のビーナス』（ルーブル美術館）のような特異な女性裸像も描いている。晩年の『青春の泉』（ベルリン国立美術館）は、アイロニカルな空想画である。〈野村太郎〉

クラナハ　「不釣合いな愛」板絵 195×145 cm　ウィーン美術史美術館　神話，伝説，寓意的・道徳的な題材を後年好んで描いたが，この作品も老年の醜悪な男と若く美しい女性との不釣合いな愛を寓意的に描いている

グラフィック・デザイン graphic design　印刷を通して制作されるデザイン。木版・銅版・活版などの印刷術の発達をへて、石版印刷による多色刷の発明があった後、飛躍的にこの分野が開けた。とりわけ一九世紀末、当時のコマーシャリズムからの需要の高まりを背景にして、石版の特性を生かした*ポスターが多作され、最初の黄金時代を迎えた。フランスではシェレなど、ポスターの専門作家も現われたが、多くは美術家の手によってつくられ、いきおい絵画的な要素が強かっ

たことはいなめない。応用美術という呼称が、この場合に採用されることになる。

グラフィック・デザインが独自の美学をもつには、二〇世紀初頭のさまざまな造形運動がもたらした新しい視覚を組織的にくみとることが必要だった。キュビスムの合理性が印刷の上での明快さとかかわり、ロシア構成主義やオランダの新造形主義をへた流れは、平面上での構造性を強調する。なかでもドイツの*バウハウスにおいて抽象造形の体系的な追求があり、同時に印刷部門にかなりの力点がおかれた意義をみおとすことができない。こうしたなかから、先駆的なデザイナーとして、立体派的な視覚を大胆にとりいれたフランスのカッサンドルやイギリスでデビューしたコーファー、みずからをコンストラクターと名のったロシアの*リシツキー、バウハウス系ではさまざまな視覚上の実験のあったモホリ=ナジ、また視覚伝達を重視するバイヤーらがあり、さらに*タイポグラフィに独自の見解を出したドイツのチヒョルトがあげられる。

これら先進のデザイン運動は、ついで消費経済の高度な発達に伴い、広告・宣伝という用途に傾斜しながら社会的に定着する。商業主義の激しい競争のなかにくみこまれ、その範囲も企業のつくるいっさいの印刷物、ポスター、パンフレットから紙面広告、パッケージまでの多様な領域に広がった。ごく近年まで「商業デザイン」という名称が一般的に通用したのはこうした社会的背景によっている。しかしその間、印刷技術はさらに高度に進み、作品の上でも印刷の特性を生かしての表現革新の新しい方法が数多くみられた。

ヨーロッパの造形運動と近接してつちかわれたデザイン意識が、商業主義を母体として活躍の舞台を与えられる一方、ケペッシュの『視覚言語』(一九四四)やモホリ=ナジの『ビジョン・イン・モーション』(一九四七)が刊行され、造形理念がうらうちされた意義は大きい。近年になって商業デザインの呼称を離れ、あえてグラフィック・デザインの名をとるようになったのは、印刷独自の造形や訴求力そのものに立ちかえろうとする意義からである。応用美術から商業デザインをへて、この名称が採用されるとき、ふたたび視野は出発点に立ちもどる。商業主義の範囲にとどまらず、より広い社会的観点にたったグラフィック・デザインの役割は、一般書籍雑誌の刷新にたずさわるエディトリアル・デザイン、適格な情報伝達のためのコミュニケーション・デザイン、人間視覚の快適な環境に向けてのビジュアル・デザイン、建築のインテリアおよびエクステリアのためのスーパー・グラフィックなど、非常に多様な方向に向うことになる。なお、各種版式の特性を有効に生かして、印刷物特有の表現が進むとき、おのずから純粋美術の領域に接近し、今日ではこれらにグラフィック・アートの名が与えられている。印刷の役割が原画の忠実な複製にあるとともに、印刷それ自体、自立した価値として位置づけられるようになったのも、これと同じ意味からである。

日本におけるグラフィック・デザインの意識が応用美術から商業デザインの道をたどってのち確立されたことは、欧米の場合と同様である。第二次大戦後一九五〇年代にいたって、消費経済の繁栄期にたちあった日本のデザイン界は急速に膨張するのであるが、昭和三五年(一九六〇)に開催された世界デザイン会議などを通じてデザイナーの自覚があり、グラフィック・デザインの意味が拡張した。たとえば昭和二六年に設立された日本宣伝美術会(日宣美)の第一〇回展(一九六〇)では、新しいモデュールをとりあげた「新聞・機関誌への提案」、文明批評としての「電子計算機の構造」、視覚的な統計図表を駆使した「日本の家計簿」などが出品され、在来のデザインからの質的な変貌がみられた。代表的なデザイナーとして、戦前から日本のグラフィック・デザイン界の向上に功績のあった原弘(ひろむ)、亀倉雄策らに加え、戦後では昭和四〇年の「ペルソナ展」に集結した粟津潔、福田繁雄、細谷巌、片山利弘、勝井三雄、木村恒久、永井一正、田中一光、宇野亜喜良、和田誠、横尾忠則、また厳しい方法論に立脚した杉浦康平らの名があげられる。〈高見堅志郎〉

クリベリ「ろうそくの聖母」(1490ごろ) 板絵 218×75cm ミラノ ブレラ美術館 多翼祭壇画の中央部で，現在両翼はベネチアのアカデミア美術館にある。画題は左下に見える細長いろうそくに由来している

グリス「ツール人」(1918) 油彩 100×65cm パリ 国立近代美術館

クラフト Adam Krafft (Kraft) (一四五五/六〇—一五〇八/〇九) ドイツの彫刻家。ニュルンベルクの生まれと推定され、同市近郊のシュワーバッハで没した。*フィッシャーとともにゴシックからルネサンスへの様式転換期におけるドイツ彫刻を代表する。はじめ絵画的な後期ゴシックの彫刻から出発したが、一五〇〇年ごろイタリア・ルネサンスの影響を受けずに、単純で造形性にとむ構成的な様式に到達した。精神的表出力にあふれた活力のある石彫を特色とする。表現分野は墓碑がもっとも多く、ニュルンベルクの聖セバルド聖堂のシュライエルの墓碑(一四九〇—九二)はその代表作。レリーフ作品ではニュルンベルク市計量局のレリーフ(一四九七)が名高く、建築装飾作品としてはニュルンベルクの聖ロレンツォ聖堂のサクラメンツハウス(一四九三—九六)に、人物と装飾部分が見事に調和した美しい作品群がある。そのなかの作者自画像は内面性にみちた秀作である。〈野村太郎〉

クラフト ⇨工芸(こうげい)

クラベ Antoni Clavé (一九一三—) スペインの画家。バルセロナに生まれ(四月五日)、一九三九年の内戦以後パリに出て、ピカソ、ボナール、ルオーらに強くひかれる。演劇界でとくに著名。『ベルナルダの家』『フィガロの結婚』、さらにローラン・プチのバレエ『カルメン』(一九四九)、『復讐』(一九五一)、『二四時間の喪』(一九五三)などの装置で現代演劇の舞台を根本的に変革した。画家としては道化役者や宗教家などの人物画、およびその静物画は濃密なデッサンと豊かなマチエールをもち、暗い厚塗りの画面は赤やブルーの鮮やかな効果を見せる。サロン・ドートンヌの会員で、挿絵(石版画)にもすぐれ、とくに『カルメン』『ガルガンチュア』などは有名。〈北原一也〉

グリザイユ grisaille フランス 絵画・工芸用語。灰色の意。灰色・薄鼠色・黒・錆色など、彩度の低い色の単色だけで描く画法、およびその作品。同一色の濃淡・明暗だけで表わされるため、作品は一般に浮彫のような表現効果をもち、主として室内壁面の装飾画に用いられた。一七世紀ごろから一九世紀はじめにかけて流行し、ローマ時代の漆喰(しっくい)浮彫を模した古代風の人物像などが多く描かれた。オランダの画家E・ウィッテ(一六一七—九二)はとくに名手として知られる。ほかに中世末期に多くつくられた単色のステンドグラス、大画面絵画や彫刻作品の下絵としての単色画、あるいは鉄・銅などの粉末とガラスの粉末とを練ってステンドグラスに用いるガラスにデッサンをほどこし焼きつけたものもこう呼ばれる。〈友部 直〉

グリス Juan Gris (一八八七—一九二七) スペインの画家。ジュアン・グリともいう。本名はJosé Victoriano Gonzalez で、マドリードに生まれ(三月二三日)、同地の美術工芸学校に学んだのち、一九〇六年パリに出て、郷国の先輩ピカソら多くの画家や批評家たちと交際、一〇年ごろから本格的に画業に専念した。はじめはキュビスムの分析的形式からの影響をうけ、一二年アンデパンダン展に初出品した。同年さらにセクシオン・ドール派第一回展に参加するころから、*パピエ・コレなどの技法を駆使して総合的キュビスムといわれる新様式に率先してわけいり、その後一六年の色彩による構成の時期を経て、二〇年から形態の抽象化をさらに徹底、単純化した造形のうちに静かで深い詩情を宿した作品を生むにいたった。五月一一日パリで没。

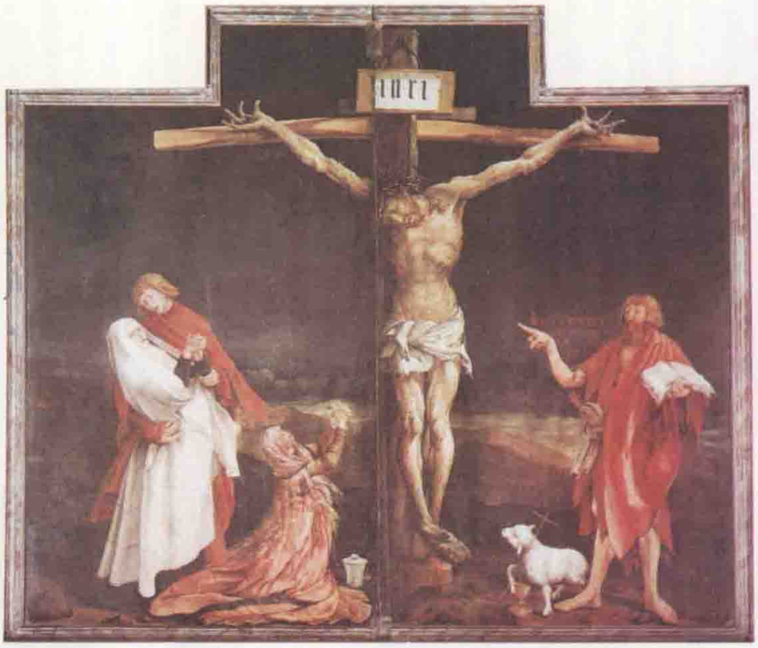
彼はピカソやブラックと並ぶキュビスムの指導的作家の一人で、『絵画の可能性』(一九二四)と題する著書を出版するなど、この派の運動に重要な役

割を果たし、一九二二―二三年にはディアギレフのロシア・バレエ団の背景や衣装制作を担当したり、親しかった詩人たちのために挿絵の仕事もかなり手がけた。〈宮山秀男〉

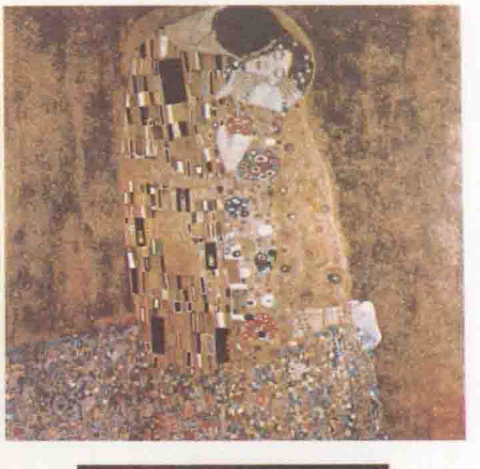
クリベリ Carlo Crivelli (一四三〇/三五―九五ごろ) イタリアの画家。初期ルネサンスのベネチア派を代表する一人。ベネチアに近いムラーノ島に生まれた。おもに祭壇画、ことに聖母子画を好んで描き、その豪華な玉座の装飾には、建築的な浮彫、絢爛たる織物、フルーツ・ガーランド(果物装飾)などを配して、装飾性を過度に強調した。また、マリアには、くぼんだ目を伏し目がちにした禁欲的な表情を与えて、そこに洗練された一種の気どりと幻想的な魅力をたたえさせて、彼独特のマリア像のタイプを様式化している。一般に多彩で、写実的な確実性には乏しかったが、ベネチア好みのはでな画風をつらぬき、代表作に『聖母と四聖徒』(ミラノ、ブレラ美術館)、『受胎告知』(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)などがあるが、過度の装飾性と丹念な細部描写に、まだ後期ゴシックの名残をとどめている。〈摩寿意善郎〉

クリムト Gustav Klimt (一八六二―一九一八) オーストリアの画家。ウィーン近郊バウムガルテンに生まれ(七月一四日)、ウィーン工芸学校に学んだのち、一八八三年兄エルンストとウィーン工房をひらき歴史主義の影響のもとに装飾的な壁画や天井画を描く。一八九二年の兄の死後、一時制作を中断して工房も解散するが、九八年には新しい様式で制作を再開し、オーストリアにおけるユーゲントシュティル(*アール・ヌーボー)の代表者と目された。一九〇〇―〇三年、ウィーン大学に寓意的な装飾画『哲学・医学・法律』を描き、その新様式が物議をかもした。〇四年自分で設立に関与したウィーン分離派を脱会し、晩年は孤独であった。二月六日ウィーンで没。象徴的で華麗な人物画・肖像画および点描的な風景画にすぐれている。〈野村太郎〉

グリューネワルト Grünewald (一四七〇/八〇―一五二八) ドイツの画家。初期の伝記的事実については疑わしい点が多く、グリューネワルトという名まえも、画家で美術史家のサンドラルト Joachim von Sandrart (一六〇六―八八) によって誤伝されたもので、本名はマティアス・ゴタート・ニタート Mathias Gothardt Nithart (Neithardt) という。一五〇一―二六年アシャフェンブルク近郊ゼーリゲンシュタットに工房をもち、〇八年以来マインツの大僧正アルブレヒト・フォン・ブランデンブルクの宮廷画家として働いたが、後年農民戦争に加わり、二七年フランクフルト、二八年ハルレに移り、そこで噴水技師として生涯を終えた。現存する作品は数点をかぞえるにすぎないが、その表現には、一方では宗教的な情熱と神秘的な象徴主義といったゴシックの伝統、他方では光の充満した空間と個性的な人間像を軸としたルネサンスの新要素が併存して認められ、これら両要素の対立、矛盾、激突が、彼の表現にまれに見る緊張と感情表出の激越さを生みだしている。この特色がとくにいちじるしいのが代表作『イーゼンハイム祭壇衝立画』(コルマール、ウンターリンデン美術館)で、これはたんにドイツ美術の至宝であるばかりでなく、この一作によって彼の名を美術史上不朽にしている傑作でもある。



〈上〉 **グリューネワルト** 「イーゼンハイム祭壇画」の中央部分 (1515完成)



〈右上〉**クリムト** 「接吻」(1908) 油彩 180×178cm オーストリア美術館 日本美術の装飾主義, ラベンナのモザイク、プレ・ラファエル派などの影響がうかがえる装飾性豊かな, あやしいムードをもった作品

〈右下〉 **クルエ** フランソア・クルエ「エリザベート・ドートリッシュ像」(1571ごろ) 板絵 36×27cm ルーブル美術館 オーストリア皇帝マクシミリアン2世の王女で、アンリ9世に嫁したエリザベートの肖像

アルサス地方イーゼンハイムの聖アントニウス教団修道院のためにつくったこの祭壇は、二重の扉式祭壇で、合計三つの異なった場面から成っている。扉を全部閉めた第一の場面は、キリスト磔刑像を中心とするが、その画像は全身腐敗しはじめた傷あとにおおわれ、正視しがたい絶望的な死が表現されている。その画面を観音開きにすると、場面は一転して聖告、降誕、復活のめざましい生の歓喜にとってかわる。真に劇的な精神の高揚をうながすゲルマン的造形の本質がここにあるといえる。第三の場面は聖アントニウスの影像を中心とするが、これは彫刻家ハーゲナウ Nikolaus von Hagenau (一四六〇ごろ―一五三八ごろ) の作であろうと推定されている。〈野村太郎〉

クリンガー Max Klinger (一八五七―一九二〇) ドイツの彫刻家・版画家。二月一八日ライプチヒに生まれ、カールスルーエ、ベルリン、パリで学んだのち、一八八八―九三年シュタウファー＝ベルン Karl Stauffer-Bern (一八五七―九一) とローマに留学。以後主としてライプチヒで活躍した。*マレースや*ベックリンの影響を受け、印象主義とユーゲントシュティルをとり入れて象徴的な独得の様式をつくり出した。七月五日ナウムブルク近郊グロースイエナで没。大理石、象牙、ブロンズなどを使用した多彩色の『ベートーベン記念碑』を制作した。版画では幻想的な『手袋』や『ブラームス幻想』の連作がある。〈野村太郎〉

クルエ Jean Clouet (一四八五ごろ―一五四〇/四一) フランスの画家。同名のフランドルの画家ジャン・クルエの息子と考えられている。その生涯の大半をフランスで送った。ルイ一二世、フランソア一世に仕え、宮廷画家として王侯貴族の肖像画を描いた。北方的な克明な写実の技法をもとに、フランス・ルネサンスをかいまみせる洗練された典雅な描法をみせる。またミニアチュール画家としても知られる。多数の肖像デッサン(シャンティーイ、コンデ美術館)が残されているが、当時の宮廷記録として貴重。代表作として『フランソア一世像』(ルーブル美術館)・『ギヨーム・ド・モンモランシー像』(ルーブルおよびリヨン美術館)などが彼の作品とされている。息子フランソアの絵と区別しがたい。

フランソア・クルエ François Clouet (一五一〇ごろ―七二) は早くから父について学び、一五四一年、父のあとを継いで、フランソア一世の宮廷画家となる。以後アンリ二世、シャルル九世に仕え、フランス第一の画家として盛名をはせた。フランス・ルネサンスの宮廷画家として、その肖像画に

は、後代フランス的といわれる洗練された精妙な気品がただよっている。初期の作品『ピエール・クテ』(一五六二・ルーブル美術館)がフィレンツェ派の画風に類似していることなどから、一時期イタリアにおもむいていたと推定される。父と同じく多くの肖像デッサンを残している。代表作に『エリザベート・ドートリッシュ像』(ルーブル)、『ゆあみする貴婦人』(ワシントン、ナショナル・ギャラリー)などがある。パリで没。〈小川栄二〉

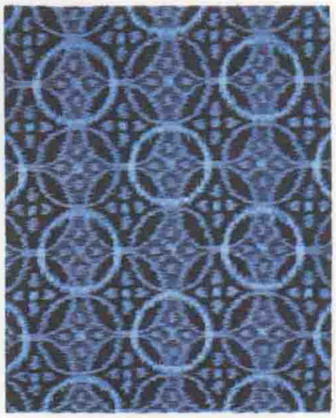
グルーズ Jean-Baptiste Greuze (一七二五―一八〇五) フランスの画家。トゥルニュに生まれ(八月二一日)、貧しい家に育ったが、リヨンでグランドン(一六九一―一七六二)に師事、パリで修行、*ルーベンス、*ファン・ダイクらの作品に傾倒する。一七五五年のサロンに出品の『聖書を説く祖父』によって名声をえた。彼の作品はディドロのいう「美しい行為を推賞し、暴君を恐れさす」モラルを絵画に表現したものとして、ブルジョアジーのための風俗教訓画の役割を果たしたが、そこには一八世紀の感傷がみられる。一七七〇年代が最盛期であるが、アカデミー入りのための歴史画が不評を受け、フランス革命以後は世間から無視され、晩年は貧困の中にパリで没した(三月二一日)。『村の花嫁』『死んだ小鳥』(ルーブル美術館)、『子どもたちに看護される中風患者』(エルミタージュ美術館)などが有名。〈小川栄二〉

クールベ「アトリエ」(1855) 油彩 361×598cm ルーブル美術館 〈私の芸術生活中の7年間の一時期を定義する現実的寓意画〉の副題をもつ大作。左半分を占める人物は社会の悲惨な面を表わし、右半分はクールベの研鑽を助ける友人たちで、右端の詩人はボードレールを描く。中央はもちろんクールベで、モデルの裸婦は自然または真実を、子どもはアカデミズムに対する素朴さの美学を主張するもの

クールベ Gustave Courbet (一八一九―七七) 一九世紀フランスを代表する画家。六月一〇日スイス国境に近いフランシュ・コンテ地方の小村オルナンに生まれ、一八四〇年父のすすめる法律研究のためパリに出たが、画塾に通って絵画に没頭する一方、ルーブル美術館でスペインやオランダの巨匠の作品を勉強した。四四年サロンに初入選。四九年出品の『オルナンの食後』では異色の画才を認められたが、翌五〇年の『オルナンの埋葬』(ルーブル美術館)で評壇を二分する物議をかもした。この絵があまりにも実景の描写に徹しすぎ、当時の絵画思潮に反していたためである。しかし、この傾向は五一年の『石割り』(ドレスデン絵画館)を経て、五五年パリ万国博覧会に出品した七年間の労作『アトリエ』(ルーブル美術館)にいたって、いっそう顕著となった。彼はその出品を拒絶されるや、モンテーニュ街にみずから小屋を建てて入口に「レアリスム」(写実主義)という大看板を掲げ、この作品を含む四〇余点の自作を並べて、自分の芸術上の立場を挑戦的に表明し、*写実主義のリーダーとなった。その後は『セーヌ河畔の娘たち』(パリ市立美術館)、『水浴の女』『荒海』『自画像』(ルーブル美術館)をはじめ多くの狩猟図や荒れ模様の海景、裸婦などを制作した。七一年パリ・コンミューンに際して、バンドーム広場の記念柱解体に関係した罪を問われ、釈放後亡命したまま七七年一二月三一日ついにスイスのラ・トゥール・ド・ペイツで客死した。堅牢なマチエールと、スケールの大きい明快な構成に特色をもつ彼の写実的作風が、一九世紀後半の若い画家たちに及ぼした影響は大きかった。しかし、より基本的に、彼が当時の古典主義のような理想化や、ロマン主義的な空想表現をいっさい排除、「現実をあるがままに直視して描写する」ことを主張した思想的立場は、絵画の主題を目に触れうる情景だけに限定・革新し、日常生活に対する観察の密度をうながした点で、美術史上きわめて大きな意義を残すものであった。〈富山秀男〉

久留米絣 くるめがすり 福岡県久留米市と三潴・山門・三井・浮羽・八女郡で生産されている木綿紺絣で、同地の井上伝の創始になるといわれる。はじめは雪降とか霰織とかいわれる素朴なものであったらしいが、藩主が開成方を設けて奨励につとめ、次第に盛んになった。

この絣には文様を経緯糸で合せた幾何学構成のものと、緯絣で表わした絵絣とがあり、細かい絣は、もと小絣または国武絣といわれるものが幕末に上妻郡牛島太七の妻が創り出したといい、絵絣は同じころ大塚太蔵がつくり出したという。今日その伝統がそのまま続いているか否かはわからないが、もっとも細かい男物の蚊絣・亀甲は締め機により、女・子ども用の中柄・大柄は荒苧による手括の糸によっている。木綿絣として日本での代表的なものであるが、次第に手作りは減少し、昭和三二年、荒苧による手括、投抒による手織、天然藍による糸染めを要件として、重要無形文化財に総合指定され、重要無形文化財久留米絣技術保持者会が認定されている。〈山辺知行〉



久留米絣 現代の作品 松枝玉記作

クレー Paul Klee (一八七九―一九四〇) ドイツの画家。現代抽象絵画の祖とよばれる。一二月八日スイスのベルン郊外のミュンヘンブーフゼーに生まれる。父ハンス・クレー、母のマリアはともに音楽教師であった。一八九八―一九〇〇年ミュンヘンに学び、世紀末の画家*シュトゥックに師事し、一九〇一年にはイタリア各地をおとずれる。初期の制作はいずれも暗い幻想的な版画が多く、*ブレイク、*ビアズリー、*ゴヤらの影響が濃い。一一年、*カンディンスキー、*マルク、*マッケと知り合い、翌一二年の「青騎士」第二回展に参加している。しかし同年パリをおとずれ、*ドローネーを訪問、*セザンヌやフォーブの作品に接し、一四年のチュニス旅行を契機に色彩に目ざめ、新しい創造世界に入った。二一年にはワイマールの*バウハウス教授、のちデュッセルドルフ美術学校の教授として三三年までドイツにとどまった。当時ドイツではナチスによる芸術弾圧が進んでいたから、いわゆる「退廃芸術展」には彼の作品も一七点陳列され、やがて一〇二点にのぼる作品がドイツの美術館から没収された。「ドイツではいたるところ、屍のにおいがする」といって三三年スイスに戻ったクレーの予言があたったのである。

クレー 「美しい園芸家(愚か者の幽霊)」(1939) テンペラと油彩 板に麻布貼付 90×70cm ひたすら根源的な愛を祈りつづける反面、迫りくる不安におびえるクレーの、不吉な予感をただよわせるこの画は、画題とはうらはらに奇怪な顔をのぞかせる

クレーの作品の最大の特色は、彼の手にかかれば版画も油彩もデッサンもいずれも純化され霊的存在に化することである。なぜなら、彼は自然に従って対象の再現を試みるのではなく、自然の内部で、あるいは自然のように創造するからにほかならない。この制作過程をもっともよく説明するのは一九二四年におこなわれたクレーの講演「現代芸術について」であろう。彼はここで芸術家を一本の樹木にたとえ、ちょうど樹冠が天空にむかって空間をきり開いていくように、作品も根から樹液を吸いあげて生育すると述べている。こうして、クレーの有名な定言―芸術の本質はかくされた存在の顕現にある―は次第に彼の作品を抽象化していった。ただし、クレーはこうした存在の背後にはつねに生成の根底をなすのは運動であると信じていたから、ついには空間も時間の概念に帰せられて、線による、色彩による画面の動きを絵画の究極の目標とした。クレーの作品が多声音楽のように多彩であり、かつ平面における同時表現を獲得したのはこのためである。なお、彼は晩年には対象をいっそう単純に記号化したが、こうしたサインも二〇世紀芸術の貴重な発見に属している。四〇年六月二九日ロカルノ近郊ムラルトで六一歳の生涯を閉じた。著作には、バウハウスでの講義ノートを集めた『造形思考』と『日記』があり、没後刊行された。作品のコレクションでは、スイスのベルン美術館にクレー財団の約三〇〇〇点が収蔵されている。〈坂崎乙郎〉

W・グローマン解説、井村陽一訳『クレー』(一九六七・美術出版社) ▽南原実訳『クレーの日記』(一九六二・新潮社) ▽坂崎乙郎著『クレー』(一九七三・美術出版社) ▽中原佑介解説『現代世界美術全集13　クレー』(一九七一・集英社)

グレコ　El Greco　(一五四一ごろ―一六一四)　*ベラスケス、*ゴヤに先だつスペインが生んだ代表的な画家。元来ギリシア人で本名を Domenikos Theotocopoulos といったが、スペインでは、エル・グレコすなわちギリシア人ということが彼の名として通用した。クレタ島のカンディア(現在のイクラリオン)の近くに生まれ、早くからベネチアに出て*ティツィアーノを学び、また*ティントレットや*ミケランジェロの作品からも感化を受けた。一五七〇年にはローマに移り、次いで七七年以後スペインのトレドに定住して、スペイン画壇のもっとも代表的な画家となった。彼のトレド初期の作品を見ると、きわめて正確な自然描写であり、色彩法にはベネチア風がうかがわれるが、やがて、黄金調をすてて黒灰色が目だってきた。彼の描くものは、ほとんどが宗教画と肖像画である。しかも、成熟するにつれて次第に顕著になった深い明暗と色彩、そして異常に細長い人体描写によって、画面には一種独特の恍惚とした興奮状態が満たされている。さらに後年になるほど奔放になり、その色彩と形の流動的なリズムと深い明暗の結びつきは、まったく独自の神秘性にまで高められている。それはスペインを中心とするジェスイット教団(イエズス会)的思潮のもっとも代表的な表われともいえるであろう。代表作としては、雄大な構成と深い感動の表現で、ヨーロッパ絵画史の傑作の一つに数えられる『オルガス伯の埋葬』がまずあげられる。これは一五八六年、トレドのサント・トメ教会のために描いたもので、彼みずから「わが崇高なる作品」とよび、その肖像的群像において、彼のすぐれた写実力も十分に示している。さらに、これにつづくものとしては『聖マウリティウスの殉教』『聖母被昇天』『キリストの洗礼』などの宗教画をはじめ多くの肖像画があり、マドリードのプラド美術館、エスコリアル宮、トレドの美術館や諸教会に見事なコレクションがある。日本には、倉敷の大原美術館に一六〇〇年ごろの作と推定される『お告げ』がある。

グレコは死後久しくその真価を忘れられていたが、一九世紀にはいってから再認識され、世紀末から二〇世紀にかけて、*セザンヌをはじめ、多くの画家に大きな影響を与えた。〈嘉門安雄〉

グレコ　Emilio Greco　(一九一三―　)　イタリアの彫刻家。一〇月一一日シチリア島のカターニアに生まれ、一九三三年にはじめて作品を展覧会に発表した。のち、パレルモ美術学校で学んだ。その後、ローマのクァドリエンナーレ(一九五三)、アンベルス・ビエンナーレ(一九五三)、ベネチア・ビエンナーレ(一九五六)、サンパウロ・ビエンナーレ(一九五七)などで入賞、個展も各国でひらかれている。一九七一年にはローマ・アカデミアの教授となり、国際的に活躍している。作風はルネサンス以来の伝統的な古典主義を守りながら、その線や面の扱い方には、独特の制約されたきびしさをみせている。近年ではネオ・クラシックなどと評されているが、その造形性には近代的な感受性をみせ、イタリア彫刻の伝統的フォルムをくずさず、近代的古典主義を示す。なおペン描きのすぐれたデッサンも多い。〈摩寿意善郎〉

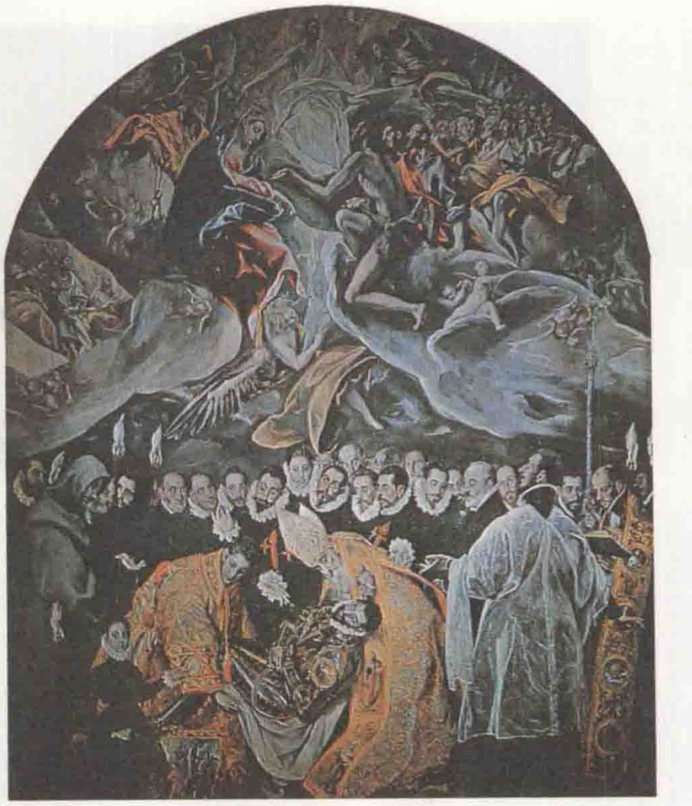
グレコ・ローマン美術　―びじゅつ　前一四〇年ごろから紀元後三〇〇年ごろにわたるギリシア、ローマの美術、とくに彫刻を主とした美術をさす。前一四六年ギリシアがローマの支配下に置かれて以来、ギリシアの彫刻家はローマ人の求めに応じてローマに赴き、あるいはギリシアにおいて制作した。しかし、その大多数は、ギリシア時代の名作の模倣あるいは肖像彫刻やギリシアの思想家の像など、ローマ人の趣味を満足させるために制作されたものである。ギリシアの名作の模刻では原作(多くは青銅)を原寸大に忠実に大理石に模刻した場合と、寸法その他細部の表現にかなり変更を加えたものとがある。したがってこれらの作品は時代を画する新しい様式ではなく、全般に芸術性に乏しいものが多いが、ヘレニスティック期の伝統を受継ぐ高度な写実の技により、なかにはギリシアの原作と考えられていたものもある。彫刻と同様、絵画についても、ポンペイの壁画『イッソスの戦い』のモザイク画やギリシア神話を題材とした多くのフレスコ画の例に見られるように、ギリシア時代の様式と技法の模倣がいちじるしい。しかし、ギリシア時代の名作がほとんど残されていない現在、これらグレコ・ローマン時代の模作は、その原作の様式を知るうえにおいてもきわめて貴重な遺品である。〈前田正明〉

グレーズ　Albert-Léon Gleizes　(一八八一―一九五三)　フランスの画家・理論家。一二月八日パリに生まれる。印象主義的な画風から出発したが、フォルムと色彩の単純化を求め、一九一一年、アンデパンダン展での「キュビスムの部屋」に参加する。翌年、キュビスムについての最初の理論的著作『キュビスム論』(メッサンジェと共著)を出版。一九一三年、アーモリー・ショーやベルリンの秋のサロンに出品、一四年軍務に服した後、翌年アメリカへ渡る。滞在中宗教的啓示を受け(一九一七)ロマネスクへの回帰から、その後はカトリックの宗教テーマとキュビスムの理念とを結合・形象化した作品を描いた。宗教と芸術についての著作も多い。一九三九年以後サン・レミにひきこもり、五三年六月二四日アビニョンで没。〈小川栄二〉

クレタ美術　―びじゅつ　クレタ島に開花した先史ギリシアの美術　⇩古代地中海の美術

クレヨン　crayon　フランス　絵画材料。もともとフランス語では鉛筆を意味し、鉛筆画の意味にも用いられる。描画材料としての鉛筆は、色鉛筆まで含み、彩色が清楚な特色はあっても色芯の硬度が平均していない不便さがある。

日本では顔料にパラフィン蠟や木蠟などを熱溶して練合せ、固形化したものをクレヨン(商品名)と呼んできた。大正年間、たまたま図画教育で、それまでお手本のひきうつしによっていた方法から解放して、直接自然を写生させる自由画教育が山本鼎の提唱によって起り、学童用としてクレヨ



グレコ(エル)「オルガス伯の埋葬」(1586)　油彩　480×360cm　サント・トメ教会　下部の現実的な場面と上部の幻想的な情景が見事に結びつけられたグレコ中期の傑作で，マニエリズモの特徴がよく表われた作品

グロ 「ジャッファでペスト患者を見舞うナポレオン」(1804) 油彩 532×720cm ルーブル美術館 エジプト戦役の際，ペストにかかったフランス兵を危険をおかして見舞ったナポレオンを色彩豊かに描いたグロの大作

ンの使用が普及した。その後ワックスやヤシの油を顔料と練り混ぜた軟質のクレパス（商品名）などがつくられたが、これは容易に塗り重ねや削りとりができるという特徴がある。これらは棒状に固形化した描画材料であり、絵具の分類としてはフランスの*コンテや*パステルと同じ種類に含まれる。〈寺田春弌〉

グロ Antoine-Jean Gros （一七七一—一八三五）フランスの画家。*ダビッドの高弟、あるいは親友として、古典派最後の画家ではあるが、一方大胆な筆触と激情的な色彩処理で、次につづく*ジェリコーや*ドラクロアのロマン主義絵画に強い影響を与えた。両親はともに画家。二月二九日パリに生まれ、一四歳でダビッドの弟子になる。イタリア滞在中、ジョセフィーヌの知遇を得、一八〇一年に描いた『アルコラ橋を渡るボナパルト』(ルーブル美術館)で名声を博する。以後『ジャッファでペスト患者を見舞うナポレオン』(一八〇四)、『エイローのナポレオン』(一八〇八・いずれもルーブル美術館）などナポレオンの事績を賛える多くの戦争画を描いた。一八一六年アカデミー会員となる。一八一二年から三五年にかけてパンテオンの円天井画を完成したが、当初パンテオンがナポレオンを祭る廟として設計されたものであり、王政復古後はブルボン王家のために改装の必要にせまられ、その間の消長にグロとダビッドの姿勢が読みとれる。古典派的なこのころの作品には生気がみられず、ブリュッセルに亡命中の師ダビッドの警告、その死（一八二五）、ロマン主義者たちの痛烈な批判、また私生活上の失敗など晩年は失意と憂悶のうちにあり、六月二六日セーヌ川に身を投げて命を断った。〈小川栄二〉

黒絵式 くろえしき ギリシア陶器の絵付の技法の一つ。また、陶画史上の様式名でもあり、黒像式ともいう。⇨ギリシア美術

黒書院 くろしょいん 近世の*書院造の住宅のうち、将軍や大名などの大規模な殿舎に設けられた接客用の建物の一つで、大広間や大書院より奥にあり、内向きの対面などに用いられた。本来は黒木書院の意で、白木造の白書院に対して、黒木、すなわち皮つきの材木を用い、自然な表現をもつものを表わすと考えられ、その現存例に西本願寺黒書院がある。しかし、ふつうの白木造の書院で黒書院と呼ぶものもある。〈大河直躬〉

黒田清輝 くろだせいき （一八六六—一九二四）明治の洋画家。慶応二年六月二九日鹿児島に生まれ、幼時伯父の黒田清綱の養子となって上京、鉛筆画や水彩画を学んだ。明治一七年（一八八四）法律を学ぶべくフランスに留学するが、転じて絵の研究に専念し、ラファエル・*コランに師事する。二一年、エコール・デ・ボザールで本格的に勉強し、二六年ソシエテ・ナショナル・デ・ボザールのサロンに『朝妝』が入選、会長*ピュビ・ド・シャバンヌに賞賛される。翌年帰国して天真道場を設立し、後進指導に当ったが、同年一一月日清戦争に従軍。二八年、内国勧業博覧会審査官となって滞仏作『朝妝』を出品したが裸体画問題で反響をよんだ。二九年には、東京美術学校に新設された西洋画科の指導者となり、明治美術会を脱して久米桂一郎（一八六六—一九三四）らと白馬会を結成、外光主義をとり入れ洋画壇に大きな影響を与えた。明治三〇年東京美術学校教授に任ぜられる一方、明治三〇年代初期には『湖畔』『智感情』『昔語り』などを制作、洋画界の頭目となったが、さらに四〇年の文展開設にも尽力して、以後日本洋画界の巨頭的存在になった。大正元年（一九一二）の光風会創設にも関与、二年国民美術協会会頭をつとめ、毎年の文展審査員、帝室技芸員（一九一〇）、帝国美術院会員（一九一九）、さらに九年には貴族院議員、一一年には帝国美術院院長となるなど概して晩年は美術行政の分野で活躍し、一三年七月一五日没した。代表作に、そのほか『読書』（東京国立博物館蔵）『舞妓』（重文、東京国立博物館蔵）などがあり、作品の多くは遺言によってつくられた黒田記念室（東京都台東区上野公園、東京国立文化財研究所内）にのこされている。〈竹田道太郎〉

［文］隈元謙次郎著『黒田清輝』（一九六六・日本経済新聞社）▽『黒田清輝日記』全四巻（一九六六—六八・中央公論美術出版）

黒田清輝 「湖畔」(1897) 油彩 69×84.7cm 東京国立文化財研究所 当時23歳の照子夫人をモデルに，箱根の芦ノ湖畔で即興的に描かれたさわやかな作品

クロッキー croquis フランス 絵画技法用語。略描き・スケッチ・下図などの意味をもち、人物画などのクロッキーでは、短時間で手早く人体のプロポーション（均衡）、ムーブマン（動勢）、立体感の構造性、形態の特徴を観取して描くことを目的とする。これは目と手の訓練から、視覚外見よりもっと完璧なイメージを得るためのもので、作品は単純化され、要約された姿で示される。その形には意味があるとともに作家の感性や感動が率直に吐露されているおもしろさがある。風景や静物についてもクロッキーがあり、この場合は、自然の大気、遠近の対比、明暗の配置、色彩のコントラストなどを印象的にとらえることによって、画因の存在を把握するのが目的である。この意義は*レンブラントの作品などからも知ることができる。*デュフィのデッサン集を編集したルイ・カレは彼のクロッキーについて、「外界と彼の内的生との交流のうちに、新たなセンセーションと記憶とのショックをへて、視覚外見から受けるものよりもっと完璧なイメージ、瞬間の知覚よりもっと総体的で、より真実な体験された現実がほとばしるものが、彼の芸術創造の基礎となっている」と評しているが、この言葉はクロッキーの真髄を伝えている。〈寺田春弌〉

グロッス George Grosz （一八九三—一九五九）ドイツおよびアメリカの版画家・画家。七月二六日ベルリンに生まれ、ドレスデンとベルリンで学んだのち、当時の風刺的な雑誌に刺激され、一九一七年にはダダの運動に参加、第一次世界大戦後の悲惨な社会状況を描いた作品で注目を浴びた。この写実的傾向から彼は二五年ごろ「新即物主義」にも接近している。三二年祖国をあとにして渡米し、以後ニューヨークに定住し、三七年にはアメリカ市民権を得て、長く同地で活躍した。その政治的色彩からみれば表現主義のメンバーでもある。代表作に連作版画『この人を見よ』があり、その作風はすぐれたデッサン力をもって大都会の裏面に巣くう社会の不正、人間のもつ醜悪さを激しい風刺をこめて描いている。晩年はベルリンに戻り、五九年七月六日没。〈田中文雄〉

グロテスク grotesque 美術上では古代文様の一種をさし、*アラベスクと深いかかわりあいをもつ装飾文様の一つをさす。今日では一般に、「怪奇なもの、極度に不自然なもの、醜く滑稽なもの」などを形容する言葉としても用いられる。語源は「洞窟」を意味するイタリア語のグロッタ grotta で、一五世紀末ごろに発掘されたローマ時代の廃墟の壁や天井に描かれた装飾文様を、当時の人々がラ・グロッテスカ（洞窟の絵）と呼んだのに由来する。これは、人物や怪獣、唐草や渦巻、果実や花・仮面、あるいは燭台や建築の一部分などを複雑に組合せた空想的な文様であったが、古代美術復興の風潮に伴ってふたたびとりあげられ、とくに一六世紀はじめごろのイタリア建築や工芸の装飾に大いに流行した。*ピントリッキョが描いたシエナのピッコロミーニ図書館の天井画、ルカ・*シニョレリによるオルビエト大聖堂内部の装飾はその好例である。なかでも*ラフ

ァエロが弟子たちとともに描いたバチカン宮のロッジア(回廊)のグロテスクは繊細・華麗な装飾効果によって名高く、多くの模倣者を生んだ。ジョバンニ・ダ・ウディネ、アゴスティーノ・ベネチアーノ、*バザーリ、陶画家オラチオ・フォンタナらが当時のすぐれたグロテスク画家として知られている。一六世紀後半ごろからグロテスクはアルプス以北の国々にも伝わり、アラベスクとともにヨーロッパ美術の代表的な装飾モチーフとなった。また、従来の形式に加えて、輪郭の不明瞭な、ゆがんだ形体の集積によるグロテスクも一部で好まれた。一七、八世紀にドイツで流行した、いわゆる「軟骨グロテスク」はその一例である。

一六世紀の末ごろから、グロテスクという言葉は、たんに文様を意味するものでなく、ひろく文芸上の一つの概念を示すものとして使われはじめる。シュレーゲル、ジャン・パウル、ユゴーらの近代のロマン主義者は、グロテスクを古典的な「崇高」や「美」に対立する新しい概念として、とくに重視した。コメディア・デラルテなどの民衆劇、*ボッシュや*カロの絵画などがその意味で再認識されるようになり、とくにその誇張された怪奇性がグロテスクの代表的性格と考えられるようになった。以後、今日に至るまで、グロテスクは疎外された不可解な世界を映像化するものとして、文学・芸術の重要な一面となっている。〈友部　直〉

W・カイザー著、竹内豊治訳『グロテスクなもの』(一九六八・法政大学出版局)　▽東野芳明著『グロッタの画家』(一九六六・美術出版社)

クロード・ロラン　⇨ロラン

グロピウス　Walter Gropius　(一八八三―一九六九)　ドイツの建築家。五月一八日、ベルリンに生まれ、ミュンヘンとベルリンで建築の教育を受けた。一九〇七年、ペーター・*ベーレンスの事務所に入り、一〇年に独立する。ガラスのカーテン・ウォールなどの近代的な構造を用いたファグス靴工場(一九一一)、ドイツ工作連盟博の工場および事務所(一九一四)で知られるほか、大量生産家具の原型や自動車や機関車の設計にも及んだ。第一次大戦後の一九一九年、芸術と技術の新しい統一をめざした国立*バウハウスがワイマールに設立され、校長の任についた。二五年にはバウハウスはデッサウへ移転、この新校舎の合理的、機能的な設計が証明するように、二八年バウハウスを辞任するまで、近代建築、近代デザインの地歩を築いた。この時期のグロピウスの理念は、バウハウス叢書第一巻『国際建築』(一九二五)に集約されている。その後は都市問題、とくに集合住宅の課題に関心をはらい、カールスルーエやベルリンの住宅団地計画に参画して、多大の成果をおさめた。三三年、ナチスが政権を得た後はドイツを去り、イギリス、ついでアメリカでの活動期に入る。イギリスではマックスウェル・フライと協同して事務所をもった。三七年ハーバード大学より招かれて渡米、翌年は建築学部長となり、ここで人材の育成にあたるほか、バウハウス当時の学生であった*ブロイヤーとともに事務所を開いた。四五年にはハーバード大学出身の若い建築家と組んでTAC(建築家協同集団)を結成する。建築をつくりだすものは、天才や独創よりは複数の個性のチームワークでなければならないというバウハウス以来の精神が、ふたたびここによみがえった。六九年七月五日没。新しい工芸時代のなかでの建築のあり方に、建築家として、また教育者として終始積極的な姿勢を示した意義は非常に大きい。〈高見堅志郎〉

クローム　John Crome　(一七六八―一八二一)　イギリスの風景画家。ノーリッジ派の創立者。息子のジョン・バーニー・クロームと混同しないため、オールド・クロームともよばれる。一二月二二日ノーリッジに生まれ、地方の画師のもとで修業後、*ゲーンズボロやオランダの風景画を学び、故郷のノーリッジで中学の教師をしながら風景画に専念し、『スレート採石場』(一八〇五)などにみられるように自然観察にもとづく率直な風景画様式を完成した。一八〇三年にノーフォーク地方の風景画家を結集し、ノーリッジ美術家協会を設立したが、この会の活動を通じて多数の風景画家が育った。四月二二日ノーリッジで没。〈田中文雄〉

グロメール　Marcel Gromaire　(一八九二―一九七一)　フランスの画家。七月二四日ベルギーに近いノアイエル・シュル・サンブルに生まれる。一九〇〇年パリに出て法律を学んだが絵画に転身、モンパルナスの研究所に通い、*マチスの弟子たちと交友する。第一次大戦に出征して負傷するが、のち、ベルギー、オランダ、イギリスなどを訪れる。二一年最初の個展を開く。サロン・ドートンヌ会員。ロマネスク彫刻を思わせる重厚でやや暗い彼の作風は、キュビスムの構成的な画面の影響をしのばせるが、本質的には表現主義によっていて、単純で力強く、野性的構成力をみせ、フランス表現派を代表する作家である。第二次世界大戦後からは、*リュルサ、*デュフィらと並んでタペストリー芸術の復興に力を尽くした。七一年四月一一日没。〈小川栄二〉

鍬形蕙斎　くわがたけいさい　⇨北尾派

倪雲林　げいうんりん　⇨倪瓚

倪元璐　げいげんろ　(一五九三―一六四四)　中国、明代の画家・書家。字は玉汝、号は鴻宝。浙江省上虞県の人。万暦二一年に生まれ、天啓二年(一六二二)に進士となった。人格が高潔で強直をもって知られ、官は国子監祭酒より崇禎一六年(一六四三)には戸部尚書兼翰林院学士に累進したが、その翌年北京城が李自成のために落ち明王朝が滅亡したのでこれに殉じた。彼は詩文にすぐれて大官になったが、書画にも巧みで、ことにその書は行草にすぐれて端厳な趣があり、画も水墨山水画や小品の樹林・花卉などがあって風韻を備えている。山水画は元の倪雲林の法にならったという。〈杉村勇造〉

荊浩　けいこう　生没年不詳。中国、唐代(一〇世紀)の画家。字は浩然、河南沁水(河南省済源県)の人で、学問・詩文に深く、山水画を能くしたが、太行山の洪谷に隠居してみずから洪谷子と号した。著書に『山水訣』一巻がある。彼は「呉道子の画は筆ありて墨なく、項容(唐時代の山水画家)の画は墨ありて筆なし、われは二子の長とするところを採る」といっている。好んで雲中の山峰を描き、宋代以後の画人たちの尊ぶところとなった。〈杉村勇造〉

渓斎英泉　けいさいえいせん　(一七九〇―一八四八)　江戸時代後期の浮世絵師。池田氏、名は茂義のち義信、字は混声、俗称善次郎、一時里介。渓斎、涇斎、旡名翁、国春楼などと号し、春画号として淫斎白水、戯作者名として一筆庵可候を用いている。寛政二年江戸星ヶ岡に風流人池田茂晴の子として生まれ、幼くして狩野白珪斎に画を学ぶ。一時仕官するが讒言にあって浪人し、画家として世に立つことを志す。師英山の父菊川英二の家に寄寓して浮世絵の修業を積み、文化六年(一八〇九)ごろはじめて「英泉」の画名を用いて作品を発表している。好んで遊女の風俗を描き、短軀で猪首、猫背の性感あふれる美人スタイルを作り出して、濃艶な退廃美を追う幕末美人画の代表的作家となった。とりわけその凄艶な春画は、愛好者が多い。また*歌川広重とともに『木曾海道六拾九次』を描くなど、風俗画にも佳作を残した。先輩の*葛飾北斎を慕って奇行も多く、一時は娼家を営むなどならず者のような性格であったが、『无名翁随筆』(一名『続浮世絵類考』)を著わすなど、学究的一面も併せもっていた。嘉永元年七月二二日没。〈小林　忠〉

倪瓚　げいさん　(一三〇一―七四)　中国、元代の画家。元末四大画家の一人。字は元鎮、号は雲林。別号に荊蛮民・浄名居士その他がある。江蘇省無錫県の人。素封家の子として元の大徳五年に生まれた。家が豊かだったので仕えなかったが、至元年間(一三三五―四〇)のはじめ感ずるところがあっていっさいの資財を親戚故旧に与えて家を去り、扁舟に坐して江湖の間を遊行し、農夫漁人と談語し僧寺に宿泊して世塵を避けた。彼は詩文にすぐれ、また山水画に巧みであった。その画は董源を基としたが、幽淡を旨とする一家の法を完成した。蕭条たる山水に疎樹を添えるという高雅な作で、人の需めにも容易に応じないのでその作品の伝来はまことに少ない。写▶190〈杉村勇造〉

形而上絵画　けいじじょうかいが　イタリア現代絵画の一流派。イタリア語で、ピトゥーラ・メタフィジカ pittura metafisica といい、*キュビスムの機械的側面、*未来主義の機械文明的ダイナミ

渓斎英泉「浮世四十八手夜を婦かして朝寝の手」　大判錦絵　娼婦画家といわれた英泉の、岡場所の女性の客扱いを見たてて描いた作品

倪瓚 「秋景山水図」 紙本墨画 135×34cm 脱俗の画人でその幽淡な画風はこの風格ある作品にもみられる。彼の真蹟は数少ないといわれている

慶州石窟庵 内部周囲に，石の浮彫に作ってはめこまれた十二支図の一つ。8世紀

ズムに対する一つの反動として、*キリコと*カッラを主唱者に、第一次大戦中のイタリアでおこった形而上学的超越主義の絵画。運動というよりはグループ的試行として、この二人のほか、キリコの弟で音楽家・詩人・画家のアルベルト・サビーニョ（本名アンドレア・デ・キリコ）、*モランディ、フィリッポ・デ・ピシスらによって展開された。古代（神話）や中世（歴史）への郷愁的関心、謎に満ちた白日夢的幻想、ありふれた日常的な情景や事物のもつ形而上的神秘性の描出など、深層心理的な「形而上的内部」の記号的・詩的形象化が、その一般的特徴である。

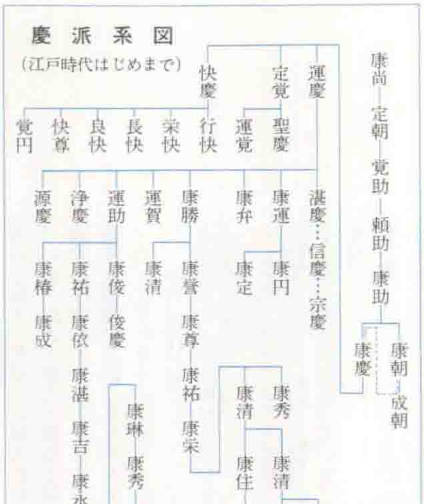
形而上（メタフィジカ）絵画の形成は、一九一〇年代のはじめ、キリコがパリで「いっそう完全で深遠で複雑な、つまり、よりメタフィジックな芸術」を志向したのが、その起点であり、これには、かつてミュンヘンで勉学中に決定的な感銘をうけた*シュトゥック、*ベックリン、*クリンガーの神秘的・象徴的な絵画とともに、ニーチェ、ショペンハウアー、ワイニンガーの哲学思想が深い影響を及ぼしているといわれる。一九一五年イタリアの参戦により帰国した彼は、翌年フェラーラの陸軍病院で、サビーニョとともにカッラと会い、これが「形而上絵画」派の出発とされる。こうして、キリコの『不安な女神たち』（一九一六）・『ヘクトールとアンドロマケ』（一九一七）や、バッラの『ヘルマフロディテ像』や『西洋の騎士』（一九一七）が描かれ、モランディの『静物』（一九一八）が加わる。キリコが本質的に詩的で「理念的・情感的超越主義」とすれば、カッラはあくまでも絵画的・構築的な「物理的超越主義」であり、またモランディはもっとも造形的で純粋な象徴的超越主義といえる。彼はこの意味で形而上絵画を純化し大成したともいえる。一九一八年には以上三人の手によって雑誌『バローリ・プラスティーチ』（造形価値）が創刊され、翌年にはそのグループ展がドイツで開かれたり、カッラの著書『形而上絵画』が刊行されたりしたが、一九二〇年には早くもグループは解体し、形而上的内部の開発を超現実主義絵画にゆずることとなった。〈大島辰雄〉

慶州石窟庵（けいしゅうせっくつあん） 韓国、慶尚北道月城郡陽北面凡谷里にある新羅時代の石窟寺院。慶州市の東南にそびえる吐含山の東側、日本海をはるかに望む山頂にある。仏国寺から山道を伝わって登ること約四㌔である。石窟の入口は現在堂宇がたてられている。この入口をはいると、内部の平面は、手前が矩形の前室をなし、奥が円形の主室をなしており、両者は狭い廊道でつながっている。前室の周壁には、約二㍍の高さの八部衆・二王像が浮彫してあり、主室へつながる細い廊道の両面には、四天王が二軀ずつあらわしてある。主室の中央には像高三・五㍍ほどの釈迦如来坐像が、一・六㍍に達する台座の上に安置され、降魔印を結んでいる。本尊の周囲の壁面は、一五面に区切られ、本尊の両側に十大弟子・普賢・文殊・帝釈天・梵天が、背後に十一面観音立像が浮彫されている。天井は石材をドーム状に積み重ね、周壁上方には一〇個の龕をうがち、菩薩坐像を安置しているが、そのうち二軀は失われている。本尊頭部の後ろのドームをなす部分に、円形の蓮花光背が彫出され、光背をなしている。石窟庵の草創は、『三国遺事』によると、金大城が前世二親のために建立した石仏寺がこれに当ると考えられ、その時代は新羅の景徳王のころ、つまり八世紀中葉とみなされる。石窟庵の遺構と彫刻は、新羅統一時代の石造美術の最優秀作としてばかりでなく、東洋美術の代表的な遺作として貴重な価値を有する。〈永井信一〉

形而上絵画 カッラ「酔った紳士」(1916) 油彩 60×44.5 ミラノ 個人蔵 彼は形而上派の歴史に本質的な特徴を与えた

景徳鎮窯（けいとくちんよう） 中国の古窯。景徳鎮は揚子江の中流にある江西省の大湖である鄱陽湖に注入する昌江の流域にあって、昔は饒州府浮梁県に属し（省都南昌から三〇〇㌔の地点）、今は景徳鎮市になっている。この地に陶窯が置かれたのは六朝時代といわれ、唐時代をへて宋時代になると官窯が設けられるほどに陶業が盛んになった。そして宋時代には青白磁（影青ともいう）を主に焼成し、元時代になると現在一般に使用されている染付（青花という）陶磁がここで製作されるようになり、明時代以後は官窯器がすべてこの地で焼成されたので、中国最大の陶磁器製作の中心地となった。そして明・清二王朝の庇護により各種・各様の名品が生産された。しかし明王朝が衰退してくると官窯の作品は低下し、有能な工人は民窯に移って生活を維持するために活動して日本との貿易品を作成した。明末の祥瑞手などがそれである。清王朝になると康熙時代からまた官窯が盛んになり、次の雍正・乾隆時代には最高潮に達し、世界無二の各種の名品を多量に生産した。そして嘉慶・道光以来代を重ねるごとに低下して清末に至った。中華民国が起ってからも内戦のため陶業は荒廃していったが、人民共和国が一九四九年に成立してからは政府は鋭意復興に力を注いで、古名器の再現につとめているので、各種の陶磁は年ごとに進歩してきた。現在は研究所・国営製作場・陶磁館などが建設され、市内の人口は一七万となり陶工のみで四万人もいる。〈杉村勇造〉

慶派（けいは） 平安時代におこった仏師の系統の通称。定朝の子である覚助にはじまる系統の仏師たちは、その名の一字に「慶」を付することが多かったので、この一派の仏師たちを慶派とよび、あるいは七条仏所とよんでいる。鎌倉時代のはじ



めに*康慶とその子*運慶、康慶の弟子*快慶、運慶の長子*湛慶などの名匠が輩出したので、他の仏所を圧倒して勢力があり、以後その系統は江戸時代に至るまでつづいている。〈佐藤昭夫〉

懸魚 げぎょ　*破風の下に、棟木・母屋・桁の木口をかくすためにとりつけた装飾のこと。その古い形式が魚の形に似ていたことによる名称である。板を各種の形にくりぬいたもので、代表的な形式として図に示す三種があり、梅鉢懸魚と猪の目懸魚は*和様に、かぶら懸魚は*唐様に用いる。三花懸魚は懸魚を三つ組合わせた複雑な形式である。懸魚の中央には六葉・五葉などをかたどった*釘隠をつける。釘隠の中央には菊座を重ねておき、その中央に樽頭と呼ぶ木栓状のものをとりつけることが多い。懸魚の左右にさらに鰭と呼ぶ装飾をつけることもある。なお母屋・桁につける懸魚のことを桁隠、唐破風の懸魚を兎の毛通しと呼ぶ場合がある。〈大河直躬〉

牙彫 げちょう　象牙を材料にした彫刻のことで、「げぼり」ともいう。彫刻に象牙を用いることは江戸末期にはじまり、根付の彫刻などによく用いられた。明治時代には、その細密な技巧が外国人にも喜ばれるようになり、日本の特技とまで称せられたため、ますます盛んになった。しかし、材料に制限があるため、人物、動植物、能面などを彫った根付や、置物ふうの小形なものに限られている。石川光明（一八五二―一九一三）をはじめ明治初期の有名な彫刻家には、牙彫家出身の人が多い。〈佐藤昭夫〉

牙彫　石川光明　鷹匠置物　高さ38.2cm　宮内庁　石川光明は明治・大正期の彫刻界の第一人者で，東京彫工会の元老として木彫の浮彫や牙彫にすぐれた力量を示した

ゲラシモフ Aleksandr Mikhailovich Gerasimov（一八八一―一九六三）ソビエトの画家。八月一二日ミチュリンスクに生まれ、一九〇三年から一〇年間モスクワ美術学校で絵画を学び、アルヒーポフの影響を受けた。また一九一〇年から一五年にかけて建築を学ぶ。革命後ヨガンソンらとともに社会主義リアリズムの運動を起こし、その発展につくした。晩年ソ連芸術アカデミー議長をつとめた。ロシア共和国人民芸術家。肖像画・歴史画・風景画を描き、とくに『壇上のレーニン』をはじめ、レーニンやスターリンの肖像画が多い。

なお、同名の画家にセルゲイ・ワシリエビッチ・ゲラシモフ Sergey Vasilievich Gerasimov（一八八五―一九六四）がいる。一九〇一―〇七年モスクワのストロガノフ中央美術学校に学び、ついでモスクワ美術学校でコロビン（一八六一―一九三九）、*イワーノフに師事。のちモスクワのスリコフ美術大学教授（一九三六―五〇）、同高等芸術工業学院教授（一九五〇―六四）を歴任。ソ連人民芸術家・アカデミー会員。風俗・風景画家として知られ、挿絵や水彩画も手がけるなど幅広く活動した。〈松谷　彊〉

ゲールトヒエン Geertgen tot sint Jans（一四六〇／六五―一四九五以前）ネーデルランドの画家。Geertgen van Haarlem とも名のった。ライデンの生まれと推定され、ハーレムで二八歳の若さで没した。修業時代にハーレムの画家オウワーター Albert van Ouwater（一四一〇／一五―八〇ごろ）の弟子であったと推定され、また*グースの絵に通じていたものと考えられる。ハーレムの聖ジョン修道院の騎士たちとともに生活し、同寺の中央祭壇にキリスト磔刑など三幅対の絵を描いた。独得の劇的な構成で次代に与えた影響は大きい。代表作には『博士の礼拝』（アムステルダム王立美術館）、『ラザロの復活』（ルーブル美術館）がある。〈野村太郎〉

ケルン大聖堂 ――だいせいどう Kölner Dom　ドイツ最大のゴシック式聖堂。別名聖ペテロ教会堂。フランス・ゴシック式聖堂、とくに*アミアン大聖堂が範とされている。一二四八年に造営が開始され、一三二二年に内陣部のみが完成、献堂された。その後、身廊・翼廊・ファサードの工事は遅々として進捗せず、これらが完成したのは一九世紀になってからである。平面のプランは五廊式身廊、三廊式翼廊、それにアミアン大聖堂と同じように七つの礼拝堂を放射状に配したアプスとからなりたっている。フランスのゴシック式聖堂にならって上昇性が強調されているが、建築全体のプロポーションに美的効果に欠けるうらみがあるのは、造営期間があまりに長く、各時代にまたがったためであろう。内陣の側壁は三層構成であるが、中層（トリフォリウム）はガラス張りになり、さらに外壁の中層にも採光窓が設けられている。これはアミアン大聖堂ではじめて試みられた方式である。ファサードは五〇〇フィートの高さをもつ双塔で装われ、アプスには小尖塔を戴く巨大な扶壁が林立し、それに上下二段の飛梁が架せられている。ドイツにおいて扶壁と飛梁の組合せが本格化した最初の例である。内陣のステンドグラス（一四世紀）はとくに有名であるが、さらにこの大聖堂を著名ならしめるものに、主祭壇に安置されているマギ僧の聖遺物がある。これは一一六四年にローマからケルンにもたらされたもので、それを納めてある金の聖櫃は中世金工細工の傑作の一つである。〈浜谷勝也〉

ケルン大聖堂　13世紀に造営が開始され，19世紀に完成をみたドイツ・ゴシック教会堂の最大の作品。この間数次にわたり手直しがおこなわれたが，ほぼ初期の構想を守っている

原始美術 げんしびじゅつ

●美術の起原　●洞窟壁画　アルタミラ／ラスコー／その他の洞窟絵画　●旧石器時代の浮彫・塑像　●フランコ・カンタブリア美術の特徴と意義　●レバント美術　●その他の原始美術

一般に原始美術といえば、近代の未開民族の美術（いわゆる*プリミティブ・アート）と、文明の発達する以前の原始あるいは先史時代の美術を含めていうことが多いが、ここでは原始時代の美術に限ることにする。それは旧石器時代に始まり、新石器時代に及んでいる。つまり、獲得経済の時代から生産経済の初期に至る社会の美術である。

●**美術の起原**　まず旧石器時代の原始美術においては、美術の発生の問題が考えられなければならない。その点について、前期旧石器時代の握斧の側縁の稜線がアブビル期からアシュール期に入ると、ジグザグな線から直線になることをもって美的意識のあらわれであるとする説がある。最初は直線の方がより鋭利になるという実用的意味があったのであろうが、ここにはまた人工物に左右相称性があらわれ出したことも事実である。このように石器を整えて作るという傾向は、中期旧石器時代にも続き、後期旧石器時代に入ると、ソリュトレ期に精緻な加工が施された月桂樹葉形尖頭器があらわれるようになった。このように、石器は時代が下るに従って形の整ったものがあらわれてきたことは事実であるが、それにはつねに実用的な効果が伴っていた。一方、これら実用性の強い作品に対し、原始美術が絵画・彫刻などという形ではっきりあらわれてきたのは、旧石器文化後期になってからで、それには洞窟壁画、浮彫などの動かすことのできないものと、土偶、骨角器などに彫刻された動かすことのできるものとがある。

●**洞窟壁画**　洞窟壁画は、一九世紀末にまずスペイン北部サンタンデル県のアルタミラ洞窟で発見された。一八七九年、その洞窟の所有者マルセリーノ・デ・サウトゥオラは五歳になる娘と洞窟に入った時、その少女は天井に動物の画が描かれているのを発見した。彼はこれを石器時代の絵であると考え、地質学者のマドリード大学教授ビラノーバを伴ってきて調査し、同年、これが旧石器時代の絵画であると発表した。しかし学界の反応は

きわめて冷たく、一八八〇年にボルトガルのリスボンで開かれた人類学・先史学国際会議で、これが旧石器文化の所産であることを全面的に否定した。またフランスのE・アルレは、アルタミラ洞窟内に煤がついていないことは、煤の出ないような照明を使ったのであろうといって、この壁画は新しいものであるとした。またフランス旧石器文化研究の権威であり、旧石器文化の編年をおこなったG・ドゥ・モルティエも、これを旧石器文化のものであることを否定した。このように圧倒的な反対をうけてサウトゥオラは失意のうちに世を去った。その後二〇年ほどの間にいくつかの洞窟が調査されたが、そこに残されている絵画は、いずれも旧石器文化のものとは考えられなかった。たとえば、F・ダローはフランスのペール・ノン・ペールを発掘しオーリニャック期の絵画を調査したが、やはりこれを旧石器文化のものとは認めなかった。またラ・ムート洞窟を発掘したE・リビエールも、旧石器文化の絵画を発見しながらも、これを古いものとは考えなかった。このようにして二〇世紀に入り一九〇一年、L・キャピタンとH・ブルイユは、フランスのドルドーニュ地方のレ・コンバレルとフォン・ド・ゴーム洞窟を調査し、洞窟壁画が旧石器時代のものであることを認めたが、これにも反対があった。しかし、E・カルタイヤックは一九〇二年、「一懐疑論者の悔悟」という文を発表し、みずからの誤りを告白して、その壁画が旧石器時代のものであることを認めた。これがきっかけとなってそれら洞窟壁画が旧石器時代のものであることが一般に認められるようになり、各地で発見があいついで報告された。それらのなかには、チュック・ドウドベール、ニオー、ペシュ・メルル、モンテスパン、ラスコー、レ・コンバレル、レ・トロア・フレールなどの洞窟があり、H・ブルイユ、H・オーバーマイヤー、D・ベイロニイらによって研究が続けられた。そしてこれらフランス西南部からスペイン北部に分布する旧石器洞窟画は「フランコ・カンタブリア美術」と呼ばれるようになり、時期は旧石器時代後期のオーリニャック期からマドレーヌ期に及ぶものであることが明らかになった。

【アルタミラ】旧石器壁画発見のきっかけとなったということだけでなく、ブルイユがこれを「原始時代のシスティーナ礼拝堂」と呼んだように、その絵画の優秀性においてもきわ立っている。洞窟は長さ約二七〇㍍、入口の部分は住居の跡で、洞窟の奥の一室に、多彩のまた単彩の野牛・猪・鹿・馬など動物像が描かれているが、野牛が多い。この絵画は主としてマドレーヌ期に属しているが、オーリニャック期と考えられる手の指でこすった曲線のマカロニ文様といわれる文様もある。

【ラスコー】アルタミラ洞窟と並んで有名なものにフランスのラスコーの壁画がある。ラスコー洞窟は、レ・ゼジーの近くにあり、一九四〇年二人の少年によって発見された。一〇〇以上の動物の絵が発見されているが、そのなかでは馬がもっとも多く、そのほか牛、野牛などがある。馬の絵は、天井に描かれている「中国の馬」といわれる絵がある。これは長さ約一・五㍍で、頭の部分が小さく、その形や姿勢に東洋的なものが感じられているのでそうよばれるようになった。足の部分とたてがみ、頭の部分と全体の輪郭は黒く、胴体の部分は黄色く塗られている。またこの馬には矢のようなものが描かれていて、その頭上と口先には記号のようなものが記されている。そのほか、野牛や鳥の形の頭をした人、頭部が鳥形をした杖が組合さった「史前の悲劇」と名づけられている絵がある。ここでは、野牛が人に角をむけて突きかかっていて、人がその前で倒れかかっている。野牛は腹から腸と思われるものを出し、それは赤色で描かれ、そばには槍が斜めに描かれている。これは明らかに手負いの野牛が人をおそっている絵で、構図のないことが特徴の旧石器時代絵画としてはめずらしい例である。時期的にはラスコーの壁画のなかで新しいものと考えられている。ラスコーには、また小馬の列や鹿の列の絵がある。鹿の列は頭部の部分だけで下半部は消えているが、上半部だけでもそれらが走っていることがわかるほどすぐれた筆致で描かれている。また、歪曲遠近法という技法がとられ、これは身体の部分を側面描写し、角・耳・脚などを前方の方へむける技法である。ブルイユは、ラスコーの壁画を一四期に区分したが、この歪曲遠近法の存在から、これらの絵がオーリニャック期のものであると考えた。しかし、現在発見されている遺物から、この洞窟はオーリニャック期に使用されていたのではなく、マドレーヌ期のものではないかとも考えられている。炭素一四による測定では一五五一六±九〇〇年BPという結果がでている。

【その他の洞窟絵画】フォン・ド・ゴーム洞窟はやはりフランスの西南部にあり、入口から数十㍍入った個所に画があり、多くの野牛の絵のほか、馬・マンモスなどの動物、記号、手の型などがある。ここでの特徴は、テクティフォルムといわれる屋舎の形をした文様で、これは一般におとしあなと考えられている。ブルイユは、フォン・ド・ゴームの絵を六期に分け、オーリニャック期からマドレーヌ期に至るものとした。これは、ここに描かれている動物の種類の組合せの変化にもとづくものであるが、ルロア・グーランはこれを動物の季節的な移動によるものであるとした。

次にフランス南部のピレネー地方にニオー洞窟がある。この洞窟は極端に長く、入口から七〇〇㍍以上の所に絵画のある広間があり、野牛がもっとも多く、次いで馬があり、黒色で描かれていることが特徴的である。また洞窟絵画としてはめずらしい魚の絵もある。それらのなかの一つは後足で立ち上がるようにし、眼を大きく開いている。これは矢があたった瞬間の様子をうまくとらえたものと考えられる。ここでは歪曲遠近法もなく、マドレーヌ期のものと考えられている。

レ・トロア・フレール洞窟はピレネーに近いフランスにある。野牛・馬・ライオンなどが描かれているが、このなかで特徴的なものとして呪術師と思われる絵がある。一つは、鹿の頭をかぶり、長いひげ、馬の尾をつけて前かがみに踊っているような姿をしており、もう一つは、野牛の頭をして、二本足で立ち、笛をふいているような像である。レ・トロア・フレールにはこのほか手型の文様などがある。全体的にみてマドレーヌ期のものと考えられている。手型では、フランスのドルドーニュ地方のペシュ・メルル洞窟のものが有名であるが、ここでは、まだら文様の馬の背中の上につけられている。レ・コンバレル洞窟は、フォン・ド・ゴームのそばにあり、馬がもっとも多く、野牛・熊・マンモスからライオンもある。それらは主として浅い線刻画で描かれている。

●**旧石器時代の浮彫・塑像**　まずあげられるのはフランスのドルドーニュ地方、ローセル出土の、角杯をもつ高さ四〇㌢ほどの浮彫である。顔の部分は目・鼻・耳・髪などの表現はなく、右手で角杯をもち口にあてようとしている。左手は腹部の上におかれ、全体的に肥満型で、乳と腰の部分がいちじるしく誇張されている。部分的に赤い色が残っている。塑像としては、チュック・ドードゥベールの二頭の野牛がある。これは岩塊にもたれかかるようにして約一㍍ほどはなれておかれているが、非常に細かいところまでよく作られていて、顔の部分ははっきりしている。洞窟絵画とともに以上が動かすことのできない美術品であるのに対し、持ち運ぶことのできるものとしては、女性像や骨角器に彫られた作品がある。これは洞窟絵画と異なり、西欧に限らず非常に広範に分布している。女性像は西は西ヨーロッパから、東はシベリアに至るまで発見されている。このうち、もっとも有名なものにオーストリアで発見されたビレンドルフのビーナス像がある。これは高さ約一一㌢で、オーリニャック期に属すると考えられる。肥満型で、頭部表面は半分以上に髪の毛と思われるものがあり、顔の部分は省略されている。乳房と腰部、腹部が誇張され、両腕は省略され、部分的に赤い色が残っている。フランスのリドー洞窟出土の女性像もオーリニャック期のものであるが、頭部は小さく、目・鼻がわずかについている。これも乳房と腰部、臀部が誇張されていて、全体的には形式化していく萌芽がみられる。これら女性像はオーリニャック後期からいちじるしく硬化していく。たとえば、イタリアのサビニャーノ・スル・パナーロ出土の女性像は、頭部は上へ長くとがった形をしているだけで顔の部分は何もあらわされていない反面、乳・腹・臀部が誇張されている。一方、フランスのブラッサンプイ出土のマドレーヌ期の少女像頭部は、髪の毛、目、鼻があらわされていて、そのおちょぼ口は少女のあどけなさをうまく表現している。これらの美術品には、粘土を焼いて作ったものがあるが、土器の出現前にそのようなことがおこなわれていたということは注目すべきことである。このほか骨角器に彫られたものとして指揮棒といわれるものがある。これは孔のあいた骨の棒で、馬・魚などが彫刻されている。オーリニャック期から出現するが、マドレーヌ期のものには装飾が施されている。

●**フランコ・カンタブリア美術の特徴と意義**　以上、フランコ・カンタブリアの原始美術と、それに関連する後期旧石器時代の美術をみてきたが、それらのうち洞窟絵画には次のような特徴がある。すなわち、(1)対象動物が猟獣である。(2)絵画としての全体の構図は、一、二の例外をのぞいてはない。(3)動物は印象的にとらえられている。(4)人物は少なく、あっても動物の装いなどをしている。また動かすことのできる美術品としては女性裸像が多く、乳房・腰など性的部分が誇張され、顔や手などは省略されているなどがあげられる。

これらの原始美術の意義に関しては、従来一般に、狩猟の成功を祈る呪術、猟獣の増殖を祈る呪術、またその前で少年の成人式のような儀礼をおこなったとする説などの諸説が考えられてきた。これはE・タイラー、J・フレイザーらの原始心性に対する考えと、オーストラリア原住民の調査結果などを背景にして成立した見解であるが、これらの考えの根底になっている「共感呪術」、つまり「類は類を呼ぶ」などという考えにもとづい

原始美術

5

3

3.ラスコー洞窟　山羊の壁画
4.ラスコー洞窟　重傷を負った野牛と鳥形および人物

1

6

5.アルタミラ洞窟　横たわる野牛　牛の全長約1.8m　スペイン　マドレーヌ期
6.アルタミラ洞窟　牝鹿の壁画

4

2

1.ラスコー洞窟　疾走する馬の群れを描いた奥洞の天井　フランス　マドレーヌ期
2.ル・ポルテ洞窟　馬の壁画　フランス　旧石器時代後期

10

9

7.牝鹿の線刻のある骨片　フランス　ル・シャフォー洞窟　長さ13.2cm　マドレーヌ期
8.野牛の浮彫　フランス　ロック・デ・セール　石灰石
9.女性裸像　フランス　グリマルディ地方　滑石　高さ6.1cm　オーリニャック期　以上3点, サン・ジェルマン博物館
10.女性裸像　通称「ビレンドルフのビーナス」　石灰石　高さ11cm　オーリニャック期　ウィーン自然科学博物館

7

8

て石器時代の美術を解釈したのはブルイユであった。この考えによれば、ラスコーやニオー洞窟などの矢をうけた動物は、このような絵を描くことによって、実際そのようなことが起ることを期待していたことを示していることになり、またレ・トロア・フレールやラスコーのような動物の姿をした呪術師は、動物をとらえる場面の再現というように考えられる。さらに、全体的構図がないこと、絵画が人間の常住できないような洞窟の奥にあることなどから、これらの絵画が一般の美術品とは異なることを示しているものと考えられた。また女性像については、その性的部分の誇張から増殖を祈る呪術と考えられた。屋舎型の記号については、動物をとらえる罠であるとして共感呪術的に考える見方と、屋舎をあらわしているとする考えがある。このように洞窟美術を呪術的な絵画であるとする見方に対し、一つ一つの像に細かい検討を加え、その出現頻度を調べ、これを群化し、特定の記号と特定の動物の間の関係を明らかにしていき、洞窟全体を絵画の一つの系として考える研究が、フランスのルロア・グーランによっておこなわれている。また彼は、絵画に男性的な象徴と女性的な象徴を考えているが、それらの絵画を象徴的なものとしてとらえられうるかどうかはまだ疑問であり、今後の研究にまたねばならない。

●**レバント美術**　次に、同じく岩壁画であるが、東スペインに分布するレバント美術とよばれる原始美術がある。この美術を前述のフランコ・カンタブリア美術と比較すると次の三点で異なる。(1)レバント美術では絵に構図がある。(2)動かすことのできる美術品を伴わない。(3)洞窟の奥深くでなく入口に近い個所で描かれている。まず、構図では、狩猟・戦争の場面などが描かれており、つねに人間が登場しているのであるが、この人物がフランコ・カンタブリア美術といちじるしく異なる点は、前者が呪術師を思わせる姿でいるのに対し、後者では様式化された影絵のような形で描かれていることである。たとえば、クエーバ・デ・ロス・カバーリョスでは、多くの鹿などの動物に対して数人の人間が矢をつがえているが、その胴、ことに腹部は腿よりも細くなっている。しかし、全体の輪郭の線は流れるように描かれ、全体を生き生きとさせている。このような様式の人物画は、このレバント美術の特徴であるが、ふくらはぎと腰が誇張されていても、乳房の誇張などの性的誇張はみられず、胸から腹へと流れるように細くなっている。またこのほか、モレーリャ・ラ・ベーリャの戦闘場面の絵は、数人の人物が弓矢を

もって戦っている絵であるが、それは身体が細い線と円い頭部だけで描かれている。また、バルトルタ地方の絵は腿・脚ともに太く表現されている。また、アラーニャ地方では「蜂蜜採り」といわれる、木に人がのぼって何かを採集している画もある。このようにみてくると、レバント美術とフランコ・カンタブリア美術の性格の差がはっきりしてくるが、時代については、後期旧石器時代とみる見方と中石器時代とする説がある。様式的にはレバント美術の方がはるかに様式化しているといえる。またその性格も、北アフリカのリビアや南アフリカの原始絵画に類似している。

●その他の原始美術　以上のように、原始美術をフランコ・カンタブリアとレバント美術を中心にのべてきたが、このほかに、旧石器文化の伝統をついで、北方ユーラシア大陸に分布した岩壁画がある。たとえば、櫛文文化の時に描かれたものでは、人物・太陽・舟・水鳥などが対象となっている。様式はいちじるしく硬化しているし、構図もなしていない。

旧石器時代絵画を新しい未開民族の絵と比較すると、アフリカのブッシュマンの美術に類似しているといわれている。しかし、そのような例をのぞいては旧石器時代の美術は新石器文化に伝わっていない。新石器文化にあらわれる美術は、まず土器文様であるが、そのなかでもっとも代表的なものは西アジアに起原をもつ彩文土器である。またそれとの関係が問題になる中国の彩陶もある。日本における原始美術としては縄文文化の土器文様が世界的にみてもきわめてめずらしいほどの多様さをみせている。↓縄文時代の美術　〈上野佳也〉

参 G. Grigson: *The Painted Caves* (1956, London)　▽木村重信著『洞窟の美術』(一九六〇・社会思想社)　▽『世界美術大系1　原始美術』(一九六三・講談社)　▽木村重信著『美術の始源』(一九七一・新潮社)　▽木村重信著『はじめにイメージありき』(岩波新書)

ゲーンズボロ　**Thomas Gainsborough**　(一七二七―八八)　イギリスの画家。五月一四日サフォーク州サドバリーに生まれ、ロンドンで版画師のもとに学び、ついで古画の修復などを通じて一七世紀のオランダ風景画などを知った。彼の関心は本来は風景画にあったが、当時の画壇の事情から肖像画家としてデビューし、名をなした。肖像画においてはファン・ダイクの影響を受け、ライバルであった*レイノルズの冷静な洞察にもとづく性格描写と対照的に、モデルの性格を情緒的に把握し、柔らかい光のもとに生みだされる明暗調と優雅な色調をもとに描き、『青衣の少年』『グレアム夫人像』『ロバート・アンドルーズ夫妻』などの名作をはじめ、彼の二人の娘を描いた親しみやすい作品をのこした。他方、彼は終生風景画もつづけ、とくに晩年、取材のために田園を訪れる暇のないときは、卓上に並べた小枝や小石を眺めながら想像上の風景画を制作するほどの情熱を傾けた。このように、自然に対する愛情の表現であった彼の風景画は、一九世紀風景画の先駆的役割を果たした。一七六七年にレイノルズとともにロイヤル・アカデミーの創立に参画したが、その後のアカデミーとの関係はつねに円滑を欠き、作品の発表は自宅を会場におこなった。八月二日ロンドンで没。　〈田中文雄〉

ゲーンズボロ　「猫をもてあそぶ画家の娘たち」(1760ごろ)　油彩　76×63cm　ロンドン　ナショナル・ギャラリー　娘をモデルにした肖像画の一つだが，猫を手にしている部分は未完成のままでのこされている

現代建築　げんだいけんちく　「現代建築」という言葉の指す対象とその時代的範囲は、ここでは第一次世界大戦後から今日までとする。従来「近代建築」と呼ばれてきたものをかなり含むことになる。今日の建築の多様な状況の源をさかのぼればいくつかの転回点に到達する。「近代建築」の起原としては産業革命にまでさかのぼる説がもっとも有力になってきているが、その他に一九世紀の五〇年代の第一回万国博の水晶宮やウィリアム・*モリスの「赤い家」の出現を起点とする見方や、一九世紀末のウィーン・ゼツェッション(分離派)という芸術運動を発端とみなす説もある。

産業革命以後の新しい現象は、鉄やガラスといった新しい工業製品の素材が出現したことや、社会的に工場・駅などの新しい機能が要求されるようになったことであり、一八五〇年代はそれらの成果が完成してようやく一般的に実用化される転換期であった。ウィーン・ゼツェッションを起原とする説は、従来もっとも有力なものであったが、それは一九世紀の建築界を支配していた過去の様式を折衷したり再現したりする方法から脱却して、意識的に建築家が新しい造形を発見しようとする運動の最初のものであったからである。

二〇世紀になってから、他のジャンルと呼応して建築家の間でもさまざまな芸術運動が活発となり、新しい理念や表現の世界を追求しようという宣言や声明も数多く発表され、いろいろな主義が現われ、グループも数多く結成された。このような運動に参加したのは当然のように若い世代が多く、したがって、実際の制作の機会が乏しいので、むしろおびただしいスケッチやプロジェクトを作成して、それぞれの主張をうたいあげようとした。社会的課題については予見的であり、技術的可能性については楽観的であり、形態と表現についてはきわめて大胆であった。

これらの運動は、ヨーロッパを中心として第一次大戦の前後においてもっとも活発であった。この時期のイメージの多様な開花は、歴史上画期的なものであり、二〇世紀後半の今日においてようやく実現したものもあり、なかには近い将来に実現の可能性のあるものまで含まれている。その中で、今日までもっとも大きな影響のあるのは、アドルフ・ロース　Adolf Loos　(一八七〇―一九三三)の「装飾は罪悪なり」という言葉に代表される装飾との訣別である。ロースはウィーンにおいてシェーンベルクなどとも交流があり、その考え方は、シェーンベルクの十二音階の主張と同様の革命的な意義をもつものであった。

一方で、第一次大戦は、航空機の実用化などに代表される科学技術の新しい段階をもたらし、またロシア革命の成功による社会主義国家の出現といった新しい時代の幕開けでもあった。したがって、建築のデザインは、*ル・コルビュジエの「家は住むための機械である」といった考え方を反映して、科学技術や工業生産の成果とより密接な関連をもち、また課題や対象も、かつての宗教建築や支配階級の宮殿ではなく、公共建築や住宅などに転換した。

一九一〇年代から二〇年代にかけて、ヨーロッパに出現した建築運動は、他の造形分野と密接な関係をもっているのが大きな特徴である。したがって、絵画・彫刻などと共通の主義や派に含まれることが多い。予見的なスケッチを数多く残して第一次大戦で戦死したサンテリア　Antonio Sant'Elia　(一八八八―一九一六)は、マリネッティを中心とする未来派のメンバーの一人であったし、*バウハウスを創設した*グロピウスの周囲には、*カンディンスキーやパウル・*クレーといった画家たちも集まったし、ル・コルビュジエは*オザンファンとともに*ピュリスムの運動を起してから建築をも手がけるようになった。また、*モンドリアンの画期的変貌は、「デ・スティル」派を主宰した多才な*ドースブルクの影響と示唆によるものであったし、ソビエト構成主義は*マーレビッチの抽象画にその発端をみることができる。幻想的なイメージを追求したドイツやオランダの表現主義の建築デザインは、絵画と彫刻と建築の一体化を新しい立場から試みたものといえるだろう。

こうした多様な傾向の中で、類似したデザインが現われてくるのは当然であり、それが一九二七年にシュトゥットガルトのバイセンホフで開かれた国際住宅展で一つの方向が示された。これはドイツ工作連盟の副議長の*ミース・ファン・デル・ローエが中心となって、ドイツだけでなくフランス、オランダ、オーストリアなどの建築家をも招待しておこなわれたもので、俗にいう「豆腐に穴を開けたような建築」が一堂に集まったのである。ミースのほかにグロピウス、ル・コルビュジエ、*タウト、シャローン　Hans Scharoun　(一八九三―一九七二)、アウト　Jacobus Johannes Pieter Oud　(一八九〇―一九六三)らも参加したこの住宅展は、現代建築の主流の路線を明確に方向づける歴史的意義をもつものであった。

同じ年にジュネーブに建つ国際連盟の本部の競技設計がおこなわれ、ル・コルビュジエの案が一位に推されながら採用されなかったことから、新

しい世代と古い世代の対立が国際的にも大きな問題となり、新しい芸術運動のパトロンであったスイスのある夫人が自分の山荘を提供して国際的な建築家の会合を開催した。この集会が*CIAM（現代建築国際会議）として発足する。CIAMの理論上の中心はル・コルビュジエであり、これに賛同した美術史家ギーディオンはCIAMの書記長として、第二次大戦後まで世界的に大きな影響を与えていった。

一九三二年、ニューヨークの近代美術館において、建築評論家のヒッチコックとジョンソンによって建築展が開かれ、それらの作品の傾向に対してアルフレッド・バーが「インターナショナル・スタイル」と命名した。翌年には同名の本が刊行され、ここにようやく新しいデザインが確立するのである（ちなみにこの本の中には日本の山田守の作品も採録されている）。グロピウスがバウハウス時代に、すでに「アンテルナシオナール・アルキテクトゥール」（国際建築）という本を発表して、新しい建築デザインの国際性を説いていたが、それ以来約一〇年ほど経ってようやくそれが結実した。

このようなヨーロッパの新しい動向の影響を受けて、孤高な制作活動をつづけていたアメリカの*ライトも三〇年代には「落水荘」などでインターナショナル・スタイルの影響を受けたデザインをおこなうし、一方で、*アール・ヌーボーの成熟し切った表現に没頭していた*ガウディは後継者もなく亡くなってしまったのである。

三〇年代は中部ヨーロッパに発生したインターナショナル・スタイルが、ヨーロッパの北・南・東ばかりでなく、北アメリカ、南アメリカ、アジア、アフリカなどにも拡がった。日本も例外ではない。このような傾向に拍車をかけることになったのは、ナチスの台頭によってドイツの主だった建築家が国外へ亡命したことである。ワイマール、デッサウ、ベルリンと移動しながらもつづいたバウハウスは閉鎖され、グロピウス、タウト、ミース、*メンデルゾーン、*ブロイヤー、マイヤー Hannes Meyer（一八八九―一九五四）らの指導的建築家は難を逃がれてドイツを離れた。マイ Ernst May（一八八六―一九七〇）のように、ソビエトから帰国できなくなった建築家もいた。彼らは、イギリス、スイス、アメリカ、メキシコ、パレスチナ、日本、トルコなどにインターナショナル・スタイルを直接に伝達したのである。

しかし、三〇年代の終りごろから四〇年代にかけてインターナショナル・スタイルの限界が問題となって現われてきた。それは、北欧や熱帯地方のような風土や環境の異なる地域に同じような建築を建てることの欠陥が指摘され出したことである。一方で、ヒトラーやムッソリーニやスターリンのような独裁者によるファシズムは、さまざまな形でそれぞれの国の伝統意識を誘発したことも重要なことであった。極端な例としては、ソビエト、ドイツ、日本のように過去の様式復興が現われもしたが、しかし、多くの国々では一種の修正主義ともいうべきデザインがおこなわれ、風土や環境条件を踏まえた新しいアプローチが試みられるようになった。

現代建築

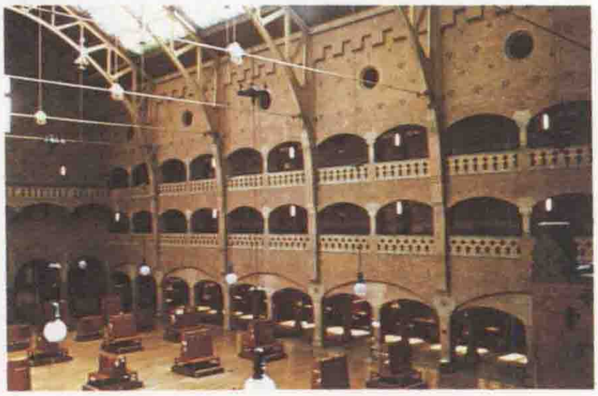
4.ブハウ設計　新劇場（1960―72）　ドイツ　デュッセルドルフ

2.フリッツ・ヘーゲル設計　チリ館（1922―23）　ドイツ　ハンブルク

1.ル・コルビュジエ設計　ユニテ・ダビタシオン（1947―52）　フランス　マルセイユ

6.ジオ・ポンティ設計　ピレリ・ビル（1956）　イタリア　ミラノ

5.ペーター・ウィルヘルム・イエッセン・クリント設計　グンドウィグ教会（1920―40）　デンマーク　コペンハーゲン



3.ヘンドリック・ペトルス・ベルラーヘ設計　株式取引所（1895―1903）　オランダ　アムステルダム

第二次大戦が終ると、世界の建築デザインの状況は一変していた。参戦しなかったブラジルやメキシコやベネズエラなど中南米において、新しい建築デザインが試みられていたのが広く紹介されて世界中を瞠目させ、また亡命建築家の多く集まったアメリカでの新しいデザインの展開が伝えられた。ヨーロッパにおいては、第一次大戦後のように思想や芸術において完全な平和とならず、心理戦争や冷戦状態がつづき、精神と物質の両面において悲惨な荒廃を受けたからである。むしろ戦災復興や福祉政策の反映としての生産施設や公共建築や施策住宅などの建設に、かつてのインターナショナル・スタイルに伝統的性格や風土性を加味したデザインが適用されて広く定着し始めたのが注目される。

参戦はしたが、国土が直接に被害を受けなかったアメリカでは、高度に発達した工業力を背景にして、ミースやグロピウスといったバウハウス系の指導者を中心として新しい世代が一〇年代にヨーロッパにおいて提示した建築理念がようやく実現し始めたのである。建築における工業化デザインは、かなり早くから唱えられていた。一九世紀には鉄・コンクリート・ガラスといった主要な材料の量産化が可能となり、電気照明や空気調和や昇降機といった設備技術も出現していた。これらに比べて、建築そのものの各部の工業生産化は、容易に実現しなかった。それを完成させたのは第二次大戦後のアメリカである。構築技術の進歩は、建築のデザインに大きな変化をもたらした。アメリカの戦後におけるデザインの優位はしばらくつづく。しかし、単純で明快な造形が普及し始めると、一方で反動のように、別の傾向が現われてくる。インターナショナル・スタイルを支えていた幾何学パターンを導く機械的合理主義の一つの限界である。

一九五〇年代から六〇年代にかけて現われた建築デザインの大きな変化は、技術的な成果をふまえた可能性の増大に伴う、多様なイメージの展開である。国々や地域の特徴、および建築家の個性の相違という点を超えて、建築のデザインは、その国でも多様化し、一人の建築家の作品もつぎつぎと変貌するような状況となったのである。この現象に対して、一部では混乱や混沌といった言葉でよぶようにさえなった。七〇年代の今日は、そのような状況の延長であるということができる。しかしこの現象は、新しいインターナショナリズムによるものであって、かつてのように画一的ではなく、多様な可能性の中から自由に新しい方向を発見しようとする胎動期であるとみなすことができる。したがって、単なる造形面だけでなく、さまざまな建築の成立条件をふまえた新しい理論が試みられ、それにもとづく新しい実験が世界各地で起っている。情報化時代の今日において、欧米中心ではなく、日本を含めてかつての後進国においても、もっとも前衛的な創造活動がおこなわれているのが注目される。〈佐々木宏〉

現代美術（げんだいびじゅつ） 一般に、近代美術（モダン・アート）と区別し、今日的（アクチュアル）な現代性を強調する場合に用いられ、とくに第二次大戦後の美術について、もっとも現代的な前衛的諸傾向を総括的にこう呼んでいる。コンテンポラリー・アート contemporary art（同時代の美術）とか、アート・ナウ art now（現在の美術）とよばれることも多い。

〔近代美術から現代美術までの流れ〕第一次大戦前後から一九二〇年代にかけて、さまざまな前衛芸術運動がヨーロッパ諸国をはじめアメリカにまたがり、いわば芸術インタナショナルとして、国際的に展開された。その理念と運動について、*リシッキーと*アルプはその共著『芸術のイズム』（一九二五）の表紙に次のように列挙している。すなわち、フィルム主義、構成主義、ベリズモ（真実主義）、ブルーン主義（リシツキーの連作による命名）、コンプレッション主義、メルツ主義（シュビッタース）、新造形主義（ネオプラスティシスム）、ピュリスム（純粋主義）、ダダイズム、シミュルタニズム、シュプレマティスム、形而上（主義）、抽象主義、キュビスム、未来主義、表現主義。つまり、シュルレアリスムの出発（一九二四年、ブルトンの第一宣言）までだが、この一〇年はまさに「近代」から「現代」への疾風怒濤的な芸術革命の時代であり、あまたの先駆者たちが活躍した。

こうした自立的・急進的な芸術精神および運動として、第一次大戦後の西欧美術において主導的・革命的な役割を演じた*シュルレアリスムと抽象美術が主としてアバンギャルド（前衛）の名で呼ばれ、ハーバート・*リードの『近代絵画・彫刻の理論への一序説』（第三版・一九四八）では表現主義、抽象美術、スーパー・リアリズム（シュルレアリスム）が当時つまり両大戦間の前衛的「アート・ナウ」とされている。フランスのシュルレアリスム運動が、「生の変革」とか「世界の変革」をとなえ、機関誌の題名にも『超現実主義革命』とか『革命に奉仕するシュルレアリスム』と名のったように、コミュニズムにいちじるしく接近したこともある。前衛美術はこのように既成の芸術概念や伝統的価値いっさいと決定的に対決するものとして、ダダ的な白紙還元性をもち、つねに前進的・流動的なものとして、単一特定の流派や様式ではなく、抽象的・絶対的・純粋性・全体性・超現実的・記録的・驚異性・意外性・スキャンダル的・挑発性など、さまざまな特徴と性格を展開し、さらに既成の芸術ジャンル別を超越して広がる。

〔第二次世界大戦後の動向〕第一次大戦の渦中で*ダダが美術革命の口火を切ったとすれば、第二次大戦後の新たな出発を、サロン・ド・メの第一回展にみることができる。サロン・ド・メは占領下のパリで結成された「フランスの伝統をつぐ青年画家」展の後身であり、その第一回展は一九四五年にパリ市立近代美術館で開かれた。日本でも、五一年に開かれた「サロン・ド・メ日本展」が、その後（一九五六）の「世界・今日の美術」展などとともに、戦後美術の推進に大きな刺激を与えた。一方、アメリカでは、一九一三年のアーモリー・ショーを発端に、両次大戦にわたるヨーロッパとの国際的連係をへて新しい美術が台頭し、ヨーロッパのみならず、世界的にひろがることとなる。こうして戦後美術は、抽象芸術とシュルレアリスムの新たな展開を主流に、一九四〇—五〇年代には、*ポロックをはじめとするニューヨーク派または抽象表現主義（*アクション・ペインティング）、*フォンタナの「空間主義」（ミラノ）、タピエスら「ダウ・アル・セット」グループ（バルセロナ）、アペルら「コブラ」グループ（コペンハーゲン、ブリュッセル、アムステルダム）、デュビュッフェの「なまの芸術（アール・ブリュ）」（パリ）、*アンフォルメル（タピエスの命名）、タシスム、ドイツの「ゼロ」グループ、アメリカの「ハプニング」（カプローの命名）など、さまざまな活動と探求が展開された。ついで、六〇年代には、フランス

1.ロスコ「赤の上のオレンジと赤」(1957) ワシントン フィリップス・コレクション
2.クプカ「固い構造」(1920) 107×99cm パリ国立近代美術館
3.ニコラス・ド・スタール「屋根」(1952) 200×150cm パリ国立近代美術館

4.サントマッソ「醗酵」(1962) 163×195cm ドイツ ザールラント美術館
5.ビヨン「黄色いアクセント」(1947) 61×74cm ジュネーブ 個人蔵

のレスタニー主唱のヌーボー・レアリスム（ミラノ）、ネオ・ダダイズム（ニューヨークその他）、アサンブラージュまたは廃品芸術、視覚芸術探求グループ（パリ）、*オプ・アート、キネティック・アート、「ドビジェーニエ」（動き）グループ（モスクワ）、*ポップ・アート、ポスト・ペインタリー・アブストラクション、「物語的具象」（パリ）、EAT「芸術とテクノロジーの実験」（ニューヨーク）、環境芸術、プライマリー・ストラクチュア、ファンク・アート、ミニマル・アート、エア・アート、アース・アートまたはランド・アート等々、前衛的志向があいつぎ、七〇年代に向って、イメージとオブジェ、あるいは言葉と事物の弁証法として、現代美術の総決算ともいえるトータル・アートとして、アルテ・ポーベラ（イタリア）あるいはコンセプチュアル・アート（観念芸術）を一種の国際様式とするに至った。いわば現代文明の鬼っ子として、既成の価値を否定し、その異議申立て（コンテスタシオン）を通して新しい生の様式を創造すべく、反芸術的あるいは脱芸術的に、芸術の非芸術化・非物質化に向い、つまり芸術の自己変革を志向するもの、それが「現代」美術であり、「近代芸術」を「現代芸術」に発展的に関係づけるアバンギャルド精神である。

〔日本の近代から現代美術への流れ〕日本の前衛美術も、人間の内的世界の表現として、具体的な事物または事象による幻想の表現、つまり超現実主義的「象形」（具象）と、抽象的な「非象形」（非具象）という二つの傾向をとり、それらの並行または交錯の中に展開された。それは、大正後期（大正九—一四）の「未来派美術協会」「三科インデペンデント」「アクション」「マヴォ」「三科会」など、未来派やダダ、構成派などの影響を受けた急進作家たちの離合集散ののち、昭和初期、一九三〇年前後にはじまる。すなわち、昭和五年（一九三〇）にブルトンの『超現実主義と絵画』（一九二八）の滝口修造による訳出、雑誌『詩と詩論』などによる海外の動向の紹介、同年、二科会の前衛的作家によって結成された「独立美術協会」の第一回展（一九三一）に福沢一郎の滞欧作（多くエルンストのコラージュに暗示を得た五〇点）の特陳、次いで七年に「パリ東京新興美術同盟」主催の現代フランス美術展（ピカビア、ミロ、エルンスト、マッソン、タンギーらの作品）があり、一〇年前後にはグループ展が相次いで開かれるに至った。一一年、前衛芸術グループ交流の場として滝口らによる「前衛芸術家クラブ」の結成、翌年、長谷川三郎・村井正誠ら抽象絵画の開拓者たちによる「自由美術家協会」の結成があり、海外のシュルレアリスムの作品展も開かれ、また美術誌『アトリエ』が「前衛絵画の研究と批判」という特集（一九三七、六月号）を組むなど、最高潮に達した。一四年には独立美術協会から離れた福沢が「広い意味の前衛的な意欲」を結実させるべく「美術文化協会」を設立するなどの運動がつづけられたが、ついにナチス・ドイツの近代美術弾圧と同様の弾圧のもとに前衛美術は中絶されるに至った。結局、第二次世界大戦前の前衛美術は全体としてはヨーロッパの前衛美術の追随的移植にとどまり、日本固有の伝統や思想との根源的・決定的な対決をへぬまま、またプロレタリア美術運動とはほとんど対立的な平行線をとりつつ、内面的な屈折と挫折に終始し、そこから逆に強烈な自己を回復して、外部に対する痛烈な批判に至った作家はきわめて少なかった。

〔第二次大戦後の動向〕大戦後の現実のなかで、とくに超現実主義的な潮流が、はじめて体験的・体質的に地についたものとなる勢いをみせた。昭和二二年には「前衛美術会」の結成と並行的に、相前後して「日本アヴァンギャルド美術家クラブ」も結成され、戦前からの抽象系とシュルレアリスム系の作家が合同して前衛美術の推進に乗り出した。その後、読売新聞社主催の日本アンデパンダン展（一九四九—六三）、二七年からの毎日新聞社主催日本国際美術展および、二九年からの同現代日本美術展、二八年の国立近代美術館の「抽象と幻想展」などにその軌跡を拡大したが、その間、岡本太郎による「日本再発見」論とか、吉原治良らの「具体」グループや高松次郎・赤瀬川原平・中西夏之の「ハイ・レッド・センター」などの開拓者的活動以外にはほとんど伝統との激情的対決はみられず、因習的なアカデミズムを温存させた戦後の画壇再編成、さらに海外美術の新傾向と軌を一にした反芸術的・非芸術化的動向として、集中と拡散の動きをめまぐるしく展開しつつ今日に及んでいる。〈大島辰雄〉

📖高階秀爾・中原佑介編『現代の美術別巻　現代美術の思想』（一九七二・講談社）▽本間正義編著『日本の前衛美術』（一九七一・至文堂）▽ヨシダ・ヨシエ著『戦後前衛所縁荒事十八番』（一九七三・ニトリア書房）

建築 けんちく

人間が生きるところには常に建築がある。住まう場所、働き・造る場所、食料や日用品を交換売買する場所、集議する場所、憩い楽しむ場所、また王宮や神殿寺院や墳墓など、人間は建築なしには、きびしい自然環境の中でその生存を即物的に確保することはできず、その社会文明を発展させることもできず、またその宗教的精神的欲求を躍動させることもできなかったであろう。いいかえれば、建築は人間の生存意欲の現われであり、その社会文明の即物的また精神的な特性の形象化である。したがってさまざまな時代と地方に生きた人間群の建築は、まず第一に、その地方における気候条件と素材条件（入手できる建築素材の限定）によって、第二にはその人間群の生活様式と社会構造、また生活意識と精神構造によって、それぞれ独自の形態と空間を創りだすことになる。和辻哲郎の「風土」という概念を用いるなら、ある社会の文明と精神構造は、その地方の気候条件や自然条件とそのなかに生きる人間群との長年の対応関係のなかに育ち客観化された一つのタイプを持つのであるから、建築の特性は（第一と第二の条件をいっしょにして）その風土から生まれるといってよいであろう。

風土につながる建築の特性を、日本とヨーロッパの住居の対比のなかに考えてみよう。日本もヨーロッパもともに、原始住居のかなり有力なタイプの一つとして竪穴住居を持っている。土地をやや掘りさげて、矩形平面や円形平面の平らな床面をつくり、そこに二ないし四本の掘建柱を立て、梁をわたし、その梁に周囲から斜めの小部材を立てかけて、その上を茅や藁で葺く。内部には炉を切り、一方に出入口がある。両方の竪穴住居の機能と形態は酷似している。寒気と風雨から最低限に保護された囲いを、木材と農業副産物から造るという原始生活の共通性が、その類似を生みだしたのである。けれども一定の歴史が経過したのちの日本とヨーロッパの住居形態は、同じ木造住宅をとりあげてみても、それぞれ隔絶した特異性を示している。

たとえばわれわれが絵巻物でみる平安期の貴族住居（寝殿造）は、次の点でのちの日本住居の一般特性を示している。すなわち柱と柱の間は（ときに板壁や塗壁で閉ざされることはあっても）開放され、室内は広縁を通じて外部に連続し、室内と同じように重要な日常生活の場である広縁は、長い廂に覆われている。これに反して、北欧やイギリスの中世住居は、同じ木材を主構造材としながら、室内は頑丈な壁面で外部から閉鎖され、その壁面に採光のための窓や出入口が穿たれる。屋根の廂は、雨を壁の外に落すためにわずかに突出しているにすぎない。

平安期の貴族住居の開放性は、高温多雨多湿という亜熱帯的な気候における快適さの追求から生まれたのであり、中世ヨーロッパ木造住居の閉鎖性は、寒くて乾燥した森林の生活における安全さの必要から生まれたのであろう。さらに内部空間の開放性は、大きな屋根面とそれを支える柱の列という日本建築独特の形態とつながり、他方閉鎖的に囲まれた空間を外から見ると、屋根面と壁面からなる多面体的な形態になる。

このように対照的な空間と形態を囲む木造骨組の構法も非常に違っている。日本の場合にはかならず水平の梁を渡しその上に垂直の束を立てて母屋を支え、それに棰をかけて廂を長く伸ばす。けれどもヨーロッパ中世住居の木造架構の典型的な形式は（水平の梁を用いる場合もあるが）床面近くから斜めに伸び上る合掌材を用いるクラックス形式か、壁から水平に突出る片持ち梁が木造のアーチ梁を支えるハンマー梁形式である。それぞれの構法を詳述することはここでは不必要であろうが、両者の構法の差異が、開放性と閉鎖性という空間特性から発し、さらにその特性の差異を深めている点は注目すべきである。すなわち日本の貴族住宅の室内は、広縁も含めた床面と軒庇を含めた天井面という上と下の水平面にはさまれた空間（二義的に壁面や建具で仕切られるが）として特性づけられるが、ヨーロッパの中世住居の室内は、床面と壁面と天井面（多くの場合屋根面と一体である）に囲まれた箱の内部のような空間として特性づけられる。

このように深められた両者の差異を、単に気候条件の差異だけから説明することはできないし、両者の木造技術の巧拙を論ずることもできない。それらはともに、一定の気候条件や自然条件とそのなかでの人間群の営為との相互関係的な対応のなかに客観化された風土、またそれに裏づけられた生活の快適さや満足感や美意識に対する価値感によって主導され、無数の繰返しと淘汰の末に定式化されたものであるからである。

以上の比較は、厳密にいえば、日本的なものとヨーロッパ的なものの一般的な比較とはいえない。なぜなら、日本には貴族住居とはやや違った土間式閉鎖的な農家建築の流れがあり、中世ヨーロッパにも非ゲルマン的な流れが（地中海周辺には）あるからである。けれども開放性と閉鎖性という対概念が、両方の文明圏の建築特性を理解する重要な鍵の一つであることは明らかである。この意味での両者の差異は、両者の素材条件、すなわち明治以前の日本は小住居から寺院や城のような大建築にいたるまで木材を主に用いてきたのに反し、中世ヨーロッパは石（または煉瓦）をとり

あげ石造（または煉瓦造）技術を追求し、それによって教会堂や城塞や城館など大規模で記念的な建築を建設したという事実によってさらに明白化される。これは、日本に石材が乏しく、ヨーロッパには豊富であったという自然条件だけでなく、それぞれの風土のなかに育った生活観や素材観や美意識が（直線部材を組立てる木造建築は開放的でありやすく、切石を積上げる石造建築は閉鎖的でありやすいという事実を前提として）それぞれの素材に積極的に立ち向かったという主体的条件からも理解できよう。

日本とヨーロッパは、それぞれの自然条件と風土的志向において、それぞれの素材に内在する可能性を最大限に追求した。若干の実例をとりあげよう。

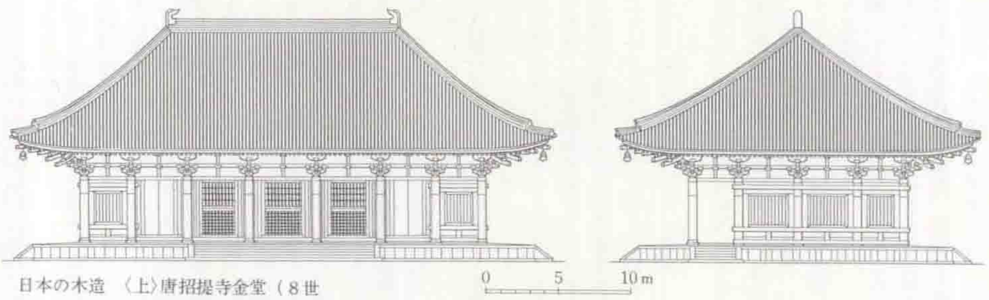
仏教が移入され始めた六―八世紀は、氏族社会から中央集権的な律令国家が発展する社会構造の変革期であったと同時に、日本建築史の画期でもあった。伊勢や出雲の社殿に見られるような掘建柱によるそれまでの単純な木造とは違って、礎石の上に柱をたて、柱頭の精巧な組物と尾棰によって瓦葺の重い屋根の廂を支える新しい木造構法が導入されたからである。中国文明が（おそらく春秋戦国のころ）独創したこの構法は、木材の秀れた曲げ強度と加工性能とを十分に生かし、比較的小さな部材の組立てから大きな建築を造ることのできる秀れた技術的発明であった。現存する遺構、法隆寺（七世紀末）・薬師寺東塔（七三〇）・唐招提寺金堂（七五九）などは、新しい構法原理を受けとった当時の日本人が、いかに巧みにそれを消化し、廂をより長く伸ばせるように改良し、またその構法の基本的秩序の形象化と表現に心をくだき成功したか、を示している。鎌倉期に焼失されはしたが、天平期最大の建設であった東大寺の大仏殿と七重塔（高さ九六㍍）は、古代日本の風土的志向と技術的追求の頂点であった。

日本の風土は、こうした技術的活力と同時に、素材に内在する自然さをそのまま受け入れて、その自然さを人為的に極度に純粋化しようとする美意識の基盤でもあった。七世紀末に定式化された伊勢神宮の正殿はその原型であり、近世初期に現われた茶室や数寄屋建築（たとえば*桂離宮）は、禅宗的思索によって深められた最高の表現である。そこには、庭園と融合した配置や全体形においてだけでなく、障子の組子や板敷きの廊下や襖の把手にいたるまで、自然環境と一体化し自然な素材に囲まれた素朴な生活のなかに無限の美の可能性を追求しようとする姿勢が見出される。

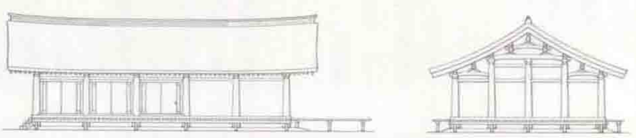
中世ヨーロッパに展開された石造建築は、これらとまったく対照的な性質を持つ。その封建体制が確立され始めたカロリング朝以後の中世社会の建設エネルギーは、教会堂建設に集中した。中心課題は、それまで石造壁体にかけられていた木造屋根を石造化することであり、その宗教的情熱に対応できるような空間と形態を創造することであった。古代ローマ人が知っていたアーチ技術は不完全な形でしか伝承されていなかった。ロマネスク（一〇―一二世紀）のヨーロッパ各地では、さまざまな石造の教会堂が建てられたが、一二世紀後半の北フランスに出現した特定の構造形式は、それら無数の試みを越えて、ほとんどヨーロッパ全体に普及した。ゴシック建築の誕生である。それはヨーロッパ社会に成立したはじめての国際的な建築であり、そのなかに中世ヨーロッパ共通の風土的志向と技術的独創力を見ることができる。

パリのノートル・ダム大聖堂は初期ゴシックの名建築であるが、そこにはすでに、ゴシック建築に不可欠な三つの要素が出揃っている。第一に支柱をそのまま上に伸ばし、アーチ群の組合せで石造天井を形づくる構法（交差リブ・ボールト）。第二にアーチ群を外側から支える飛び控え壁であり、これによってアーチは支柱だけによって支持され、原則的に壁体は不必要になる。第三に、不必要になった壁面には華麗なステンドグラスがはめこまれる。これらの新しい追求から、そそり立つ列柱の間から多彩華麗な光がさしこむ高さ三七㍍の荘厳な空間、また町の象徴としての壮大な形態が創られた。そこはパリの人々にとって、宗教精神の充足と高揚の場であり、日常交歓の場であり、町の繁栄の象徴であった。これにつづいて、ゴシック盛期の名建築、シャルトルとランスとアミアンの大聖堂が建てられたが、それらは、安定した農業生産と活発な商工業活動を基盤とした中世ヨーロッパ社会が、石という素材の構造的可能性を追求する独創力によって顕在化した、彼らの潜在的欲望（風土的志向）の最高の表現であったと思われる。

風土による素材と建築

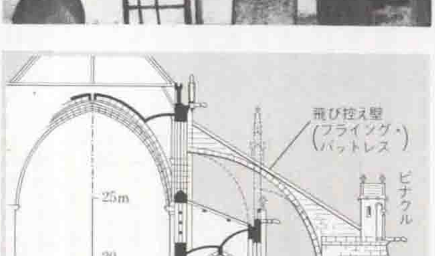


日本の木造 〈上〉唐招提寺金堂（8世紀）立面図（正面と側面） 礎石・柱・瓦屋根の構造 〈右〉法隆寺伝法堂前身建物復原図（当時8世紀）立面図 （正面と側面） 開放的な寝殿造



ヨーロッパ中世の木造住居 閉鎖的なつくりのイギリス民家（17世紀）

自然と融合した建築の例 桂離宮



中世石造建築の例 パリのノートル・ダム大聖堂（12—13世紀） 〈左〉身廊横断図 〈右〉外観

コアズボ　「貝がらを持つニンフ」(1683−85)　大理石　115×190cm　ルーブル美術館　ベルサイユ宮殿のラトナの泉におかれた彫刻で，バロック様式の影響を残しながら古典主義の色彩が強く表われた作品

小出楢重　「支那寝台の裸女」(1930)　油彩　53×65.1cm　岡山　大原美術館　晩年の彼はさまざまなバリエーションによって，女性の肉体のもつ妖しい美しさを描き出したが，この作品はとくに彼の個性をよく示している

以上のような日本とヨーロッパの建築の比較からわかるように、建築は、それがつながる風土から切り離して考えることはできない。したがってある建築の意味の深さ(重要性)はその建築と風土とのつながりの強弱によって測られる、ということができるであろう。建築の意味の深さがその建築の価値やまた美しさと同じことであると断定することには多くの異論があるかもしれない。けれども意味の深い建築は、歴史上のある時点で高潮した風土的志向と素材への追求の所産であり、その意味でその時期の人間群の広い共感の上にあったことは明らかである。そしてこれは同時に、意味深い建築あるいは建設活動が今後成立するために必要な条件でもある。〈山本学治〉

建窯　けんよう　中国古窯の一つ。建窯は福建省の建の文字を福建省の陶磁の総称として呼称する広義の場合と、福建省の建安・建陽・建甌などの地方名を指す狭義の場合がある。宋時代の俗にいう天目窯は後者で、白磁の徳化窯のときは前者の意味である。福建省は浙江・江蘇・安徽・江西の各省とともに古来茶の産地であり、建茶は今日でも別系統の名茶を生産している。このために*天目という黒釉陶が生まれ、また明時代に抹茶から煎茶に飲茶の方法が変化すると、その茶色と茶量に適する白磁の小茶碗が徳化窯で焼成される。徳化窯の白磁は象牙白ともいわれて、やや黄ばんだ白色で光沢がある。この徳化窯の特色は一般の飲食器のほかに白磁観世音像などの彫塑人物、白磁の長笛、白磁の鼎、香炉などの優品が多い。

徳化県は福建省の山中にあって、その製作品は泉州の港に出てくる。そして泉州から日本の港湾に貿易品として伝えられてきたので、明時代の名品は日本に多い。また子どもを抱く子育観音像はわが国ではマリア観音と称されキリスト教禁止によって、この像が秘密のマリア像として信仰されてきた。単独の観音像もありその繊細な技術には驚くべきものがある。福建省にはまだこのほかに多くの地方で陶磁が焼成され、貿易品として外国に輸出されているが、その窯址はまだ十分には調査されていない。〈杉村勇造〉

コ
こ

コアズボ　Antoine Coysevox　(一六四〇—一七二〇)　フランスの彫刻家。九月二九日リヨンに生まれ、一七歳でパリに出てランベールに師事。その後リヨン、アルザス、パリで制作をつづけ、一六六六年宮廷彫刻家となる。七一年までストラスブールで制作、三七歳の時から、*ルブランや*マンサールに協力して*ベルサイユ宮の造営事業に参画、装飾彫刻を担当した。作風は古典主義的で、彼の独創性がもっとも完全に発揮されるのは、肖像彫刻においてであった。彼の友人であったルブランやコルベールの肖像には鋭い心理的洞察を見せる。後期のたとえばロベール・ド・コットの肖像では、身ぶりの特徴を的確にとらえてこれを性格描写に役立て、フランスの肖像技術に新風を呼んでいる。一〇月一〇日パリで没した。〈浜谷勝也〉

呉偉　ごい　(一四五九—一五〇八)　中国、明代の画家。字は士英また次翁、号は小仙・魯夫といった。江夏(今の湖北省武漢市)の人で、明の天順三年に生まれ、山水・人物画をよくした。成化年間に成国の朱公の幕下になり若いので小仙と呼ばれたので号とした。ついで画院の仁智殿待詔となった。彼の性質は豪放で、酒妓の巷に遊び酔って内廷に至って画をかくという奇矯なところもあったという。そのため作品は簡略な線描で*舟車人物山水を描いたものが多い。同時代に蘇州には沈周があり、時代的にともに共通するものがあるが、呉は画院末期、沈は文人画の興隆期にあたり、対照的に興味の深いものがある。正徳三年に五〇歳で卒した。〈杉村勇造〉

ゴイエン　⇨ホーイイエン

小出楢重　こいでならしげ　(一八八七—一九三一)　洋画家。明治二〇年一〇月一三日大阪市に生まれる。明治四〇年(一九〇七)東京美術学校日本画科に入学したが、白馬会葵橋洋画研究所にも通い、のち西洋画科に転じて大正三年(一九一四)に卒業した。大阪に帰り、院展洋画部に二度出品ののち、大正八年にはじめて二科展に出品した『Nの家族』が樗牛賞を受け、翌年は『少女於梅像』で二科賞を受けた。一〇—一一年渡欧、ドイツや南フランスにも旅行し、帰国の翌年二科会会員となる。鍋井克之ら関西在住の二科会員たちと大阪に信濃橋洋画研究所を設けて後進を指導。昭和はじめには新発足した全関西洋画展の会員となるが、以後とくに裸婦の制作がしだいに多くなり、『横たわる裸女』(一九二八)・『支那寝台の裸女』(一九三〇)などに要約したボリュームの処理と油彩の粘りと輝きを生かし、近代日本の裸体画分野に独自の画境を確立した。昭和初期にはしきりにガラス絵を試み、また谷崎潤一郎の『蓼喰ふ虫』などの新聞小説挿絵を多く手がけるほか、『めでたき風景』(一九三〇)・『大切な雰囲気』(一九三六)ほかの随筆集を刊行している。昭和六年二月一三日没。〈小倉忠夫〉

宮川寅雄著『日本近代絵画全集24　小出楢重』(一九六三・講談社)

幸阿弥家　こうあみけ　蒔絵師の家系。室町時代以来、代々宮中・幕府・諸大名などの蒔絵調度の制作に従事した。初代道長(一四一〇—七八)は足利義政の近習となり、近江国(滋賀県)栗太郡に領地を賜わり、京都に住み、能阿弥・相阿弥・土佐光信らの下絵を用いて蒔絵の名手といわれた。二代道清(一四三三—一五〇〇)は道長の長子。寛正六年(一四六五)義政の命で後土御門天皇即位の調度に蒔絵をした。三代宗金(一四五七—一五二七)は道清の子。法橋に叙せられ、足利義澄の命で後柏原天皇即位の調度を製作。宗金の長子が四代宗正(一四七九—一五四四)で、五代は宗正の弟の宗伯(一四八四—一五五七)がついだ。彼は享禄五年(一五三二)細川高国の命で後奈良天皇即位の蒔絵調度をつくり、「桜山鵲蒔絵硯箱」が伝わる。六代長清(?—一六〇三)は宗伯の長子。足利義輝の命を受け正親町天皇即位の調度をつくり、のち禁中の諸調度の蒔絵制作に従事した。豊臣秀吉から「天下一」の号を受けた。七代長晏(一五六九—一六一〇)は長清の子。一五歳のとき、父とともに秀吉の面前で、香盆に「梅に鶯」の図を描いて蒔絵して献じ、その技術を賞された。秀吉の命で後陽成天皇即位の蒔絵調度をつくり、徳川家康・秀忠から扶持を受けた。京都高台寺の霊屋扉にある銘によって、これらの蒔絵は文禄五年(一五九六)に彼の手に成ったことが知られる。長晏の弟長玄(一五七二—一六〇七)は古田織部と交友があり、その指導によってつくった棚は世に織部棚と称され

高句麗壁画　ふみうすの図（安岳第3号墳東側室西壁）

る。八代長善（一五八九—一六三三）は長晏の子。徳川家に仕え、後水尾天皇即位の調度に蒔絵した。九代長法（?—一六二八）は長善の弟で、東福門院入内の調度や伊勢桑名侯姫君婚礼の調度に蒔絵した。一〇代長重（一五九九—一六五一）は長晏の三男。狩野探幽の下絵による明正天皇即位の調度、後光明天皇即位の調度、尾州徳川光友婚礼の調度の蒔絵が知られる。とくに後者は三年がかりで完成したもので、「初音蒔絵調度」数十点の大揃が現存している。一一代長房（一六二八—八二）は長重の長子。後西天皇および霊元天皇の即位調度に蒔絵したほか、万治四年（一六六一）一月の皇居炎上に当たり、皇居の諸調度に蒔絵した。一二代長救（一六六一—一七二三）は長房の長子で、徳川綱吉姫君婚礼調度に蒔絵した。元禄二年（一六八九）古満久蔵とともに蒔絵師頭取となり、日光東照宮の蒔絵に従事、以下子孫代代その業を継いだ。〈荒川浩和〉

康円　こうえん　（一二〇七—七五）鎌倉中期の仏師。運慶の第二子康運の子と伝えられ、湛慶没後の七条仏所（*慶派）を主宰して活躍した。建長六年（一二五四）*湛慶のもとで小仏師として蓮華王院の再興本尊の造像にあたったのをはじめ、建長八年東大寺講堂の千手観音造立のなかばで湛慶が死去すると、彼に代わってこれを完成させた。また正元元年（一二五九）の白毫寺炎魔十王像（太山王が現存）、弘長四年（一二六四）永久寺常有院の二天像、文永四年（一二六七）の同寺四天王眷属像（眷属像は静嘉堂ほかに現存）、同六年の同寺十一面観音像、同九年の同寺不動八大童子像（世田谷山観音寺に現存）、同一二年の神護寺愛染明王像、弘安八年（一二八五）中村庸一郎蔵文殊五尊像（旧興福寺大乗院蔵と伝える）など、非常に多くの造像をしている。その活躍期は鎌倉彫刻が衰退しつつある時で、彼の作も多少細技に走りすぎるきらいはあるが、なお伝統的な力強い写実性を残している。〈佐藤昭夫〉

康慶　不空羂索観音坐像(1189)　木造漆箔　像高277.5cm　国宝　奈良　興福寺南円堂　檜材，寄木造で，面相姿態には写実的な手法を強くうち出し，鎌倉新様式の到来を明確に示している

黄鶴山樵　こうかくさんしょう　⇨王蒙

後期印象主義　こうきいんしょうしゅぎ　⇨印象主義

高其佩　こうきはい　（一六七二—一七三四）中国、清代の画家。字は韋之、号は且園また南村。祖先は遼寧省鉄嶺の人で、清が起ってから八旗の漢軍鑲白旗に属した。康熙一一年に生まれたが、父高天爵は清初の功臣なので兄弟ともに官途に進み、彼は刑部侍郎・都統にまで昇進した。詩文書画に巧みであったが、ことに指頭画の山水・人物・花卉で有名になった。指頭画は指の爪に墨を含ませて描くが、筆とはまた異なる線描の強さ、たくましさが出る。彼はことに人物画にこの方法を用いて効果をだした。山水・樹林・鳥獣画にも指頭で描いたものがあり、指頭画の第一人者として知られている。雍正一二年に六三歳で卒した。〈杉村勇造〉

高句麗壁画　こうくりへきが　高句麗は鴨緑江の中流の中国東北地帯を中心として興起した王朝で、現在の吉林省輯安県に国都の国内城（丸都城ともいう）を置いた。四世紀の末に即位した広開土王（好太王ともいう）は在位二一年（三九一—四一二）の間に国土を広めて繁栄し、次の長寿王（在位四一三—四九一）はその治世の一五年（四二七）に現在の朝鮮平壌に遷都し、唐の総章元年（六六八）に唐・新羅の連合軍のために滅亡するまで二四〇余年間は平壌を都とした。前期の都である輯安からは明治時代に好太王の巨碑が発見され、その碑文で日本と戦闘のあったことがわかり史家の注目を集めた。この輯安には古墳が多く、一九〇〇年代のはじめから調査がおこなわれたが、一九三〇年代になって新しく数個所から彩色壁画を伴う古墳が発見された。これら壁画には細密鮮麗なものと、古朴粗拙なものがあり、その内容は舞踊、角抵、狩猟、日月、四神、文字、環文、人物、神仙、樹花の図などがあって、当時の風俗を描写している。これらの壁画古墳の図録は昭和一二年に『通溝』大二冊として刊行されている。平壌に遷都後の高句麗壁画古墳も明治四二年（一九〇九）から調査され、江西郡遇賢里から四神図のある壁画などが発見され、大正四年に『朝鮮古跡図譜』『高句麗時代篇』、昭和四、五年には『図録高句麗時代之遺跡』二冊が刊行されている。また一九四九年には黄海南道安岳郡柳雪里で王后・騎馬行列・風俗図などのある壁画古墳が発見されている。〈杉村勇造〉

康慶　こうけい　生没年不詳。藤原末期から鎌倉初期にかけての仏師。*運慶の父で、平安時代以来奈良の地に定住した、定朝の系統に属する康朝の弟子と考えられ、一二世紀末に他の仏師の一派、院派の院尊や円派の明円らの旧勢力にも圧せられていた一門を率いてその勢力を挽回させ、南都諸大寺の復興事業に運慶や弟子の快慶とともに手腕をふるい、のちの慶派発展の基礎を開いた。その作風は、興福寺南円堂の不空羂索観音像をはじめ四天王、法相六祖像などによってうかがうことができるが、文治五年（一一八九）の作であるこれら諸像には、前代、藤原時代の仏像の優雅端麗は影をひそめ、天平の古様を学んで変化に富んだ動態、生き生きした個性的表現など力強い鎌倉様式をその量感や顔だちに表わしているが、なお完熟の域には達していないうらみがある。〈佐藤昭夫〉

工芸　こうげい　工芸を字句的に解釈すると、工とは上手なこと、上手な職人や細工などを意味し、芸とは技とか、修練の結果得た技能を意味する。つまり上手に物を作ることや、上手に作られた物が、広い意味での工芸であった。

人間が生活するには種々の道具類を使わねばならないから、それらの生活用具を上手に作り出すのが、工芸の本来の意味目的であった。上手に作るとは、美しく、使いやすく、無駄なく作ることで、生活用具を上手に作ろうとする努力は、未開原始の社会から今日の文明社会に至る全期間にわたってみられる。

古代中国の『周礼』には、人々が使う器物を種種の素材で作ることが工だといっている。英語のテクニカル・アート technical art・アプライド・アート applied art・クラフト craft、ドイツ語のクンストゲベルベ Kunstgewerbe など、いずれも工芸と似た内容を示す言葉である。

〔美術と工芸と工業〕絵画や彫刻のような美術は、人間生活の直接的な道具を作ろうとするものではないが（原始時代には呪術的な目的で作られたとの説もある）、工芸は人体の補助機関のような役目を果たすための物を作ることが多い。たとえば椅子や机や箱や利器を作るのは工芸である。狭義の美術と工芸とでは、その成立に幾分の相違がある。

工芸は美と用を兼ね備えたものと説明されることがあるのは、生活用具としての機能性と、それを見たときの美的快感との両面が求められているという意味である。つまり使いやすくて美しいことが、一般の工芸に要求されている。しかし、人間生活は複雑であり、人間の心の動きは微妙だから、求められる美の内容は一定していない。たとえば、素材美を強く求める場合、用途に適合した機能美を求める場合、巧みな加工技術や加飾技術がもたらす技巧美を求める場合など、いろいろある。またその美の規準も人によって異なる。どこに重点を置くかは、時代・社会・個人により変わってくる。

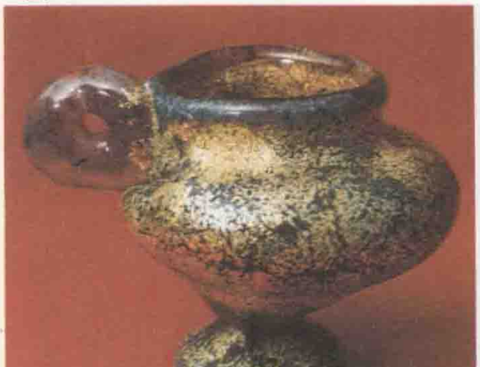
産業革命以後、機械が発達すると、それまで手道具で作っていたのが、次第に機械製に変わっていった。機械は手より短時間に同一物を多量に作り出せるので、手による工芸よりも、機械製の工芸、つまり工業生産に、生活用具の生産方法が切り換えられていった。工業生産でも美の問題を無視できないから、*インダストリアル・デザイン industrial design とか インダストリアル・アート industrial art の名のもとに、工業生産での美の問題が、工芸における美と同様に重要な要素となってきた。このように工芸も工業も、美しい物を生産するのに美術の原理が応用されるという意味で、アプライド・アート（応用美術）と呼ぶこともある。

工芸と美術との関係をみると、鑑賞的な純粋美術が近代になって独立する以前には、絵画も彫刻もほとんどが実用目的と結びついていた。すなわ

2

工芸

1



5↓ ↑3

4

1.陶芸　浜田庄司作　赤絵市松文湯呑茶碗
2.染色　木村雨山作　加賀友禅小袖
3.木工芸　曲物細工　湯桶
4.創作人形　平田郷陽作「香」
5.ガラス　岩田藤七作　把手付小容器

ち信仰対象を作るとか、建築の装飾効果をあげるために彫刻や絵画の技術が利用されていた。絵画や彫刻が鑑賞用として、広義の工芸から独立発展するとともに、他方では大量生産や機械機器を生産する工業が発達して、これもまた工芸から独立していった。したがって今日の工芸は、工業や純粋美術との相関関係において考えねばならない。

美術は美を創造したいという（ある場合は真実の表現を目ざす）人間の心を中心に、知性と手の技術とが結合したものであり、工芸は熟練した手の技術を中心に知性と心とが結合したものであり、インダストリアル・デザインは知性を中心に心と技術とが結合したものだという説明が、近来しばしばなされている。つまり美術は心、工芸は手、工業は頭脳を中心にその活動が始まっていて、心と手と頭はそれぞれに共通する要素でもあり、工芸と美術と工業はまたそれぞれの領域で重なり合った部分もあると考えられている。

〔工芸が成立する条件〕工芸が成立するには、素材と加工技術と意匠とがうまく統合されねばならない。どのような物を作るかという計画（形や機構や素材や表面処理）に従って成形が進められる。経済的な各種の条件も必然的に考慮されるし、材料も加工技術も時代による新趣向や新しい試みが取入れられようし、形や色や装飾にも人々の好みや社会的流行が影響するから、意匠はこれらの条件により常に変化する。

衣服を例にすると、未開時代は材料の種類や量も少なく、今日は多種多様多量の材料を適所に使用している。昔の織る技術は、手織による少量生産で、手間を考えずに精巧な物を作れる状態にあった。今日は機械による大量生産技術が発達し、機械での手織品の模倣も進んだが、本当の手織物は非常に高価になり、大衆生活とは無関係になっていった。昔の植物染料と手染、今日の化学染料と機械的染色との関係も同様である。こうして今日の多量生産的染織品は、昔とは異なった条件の上で成立している。しかし昔そのままの意匠や技術を、社会の一部では今なお求めている。

焼物を例にとると、縄文式土器と現在の磁器とでは、材料も成形技術も焼成法も、すべてが変わっている。したがって製品の美しさも異質となるし、それら製品の使用法も当然違ってくる。木材工芸では、最初は天然の木を刳ったり縛り合わせて生活を助ける道具を作っていたのが、次いで板を組合わせる技術を考え、さらに轆轤で挽くことも考え出した。しかし今日ではベニヤ板のように、人工的に改造された木板や、木粉を固めた人工木材の類も多量に使用され、木を接合する接着剤も発達して、昔とは異なった形や構造の木工品が生まれてきた。しかし社会の一部では、依然として昔と異ならない素材や意匠や技術が求められている。

〔民芸と伝統工芸〕現代は一般的にいって、旧来の手道具での生産がすたれ、機械生産化へ移る傾向が強い。意匠もそれに応じて、今は昔と変わりつつある。この機械化の趨勢に対して、昔のままの手製工程こそ本当の正しい工芸のあり方だという考え方が、現代社会の一部で唱えられている。その代表的なものが民芸と伝統工芸とである。民芸とは民衆工芸とか民俗的工芸、あるいは農民工芸を意味する場合が多いが、正確にその内容を規定しがたい。近代まで続いてきた手仕事の美で、大衆生活と結びついて発達してきた物を、現代社会の内にも生かしてゆこうというのが民芸運動であり、欧米でも東洋でもこの運動は近年盛んである。しかし大衆的な手仕事の美が残存するのは、機械文明化の遅れた国ほど大きいから、欧米の先進機械文明国と東洋諸国とでは、民芸の価値観が異なっている。

日本では機械生産化が盛んになる反面に、近時民芸愛好熱が次第に増していて、焼物・木竹・染織・製紙・ガラスなど種々の領域で手製による民具的様式の生産が再興しつつある。過去の貴族階級の道具ではなく、農民や町人の家庭で日常に使用した物こそ健康な姿であるという考えが、民芸支持論の根底にある。しかし昔の生産手段で今日作った物が、大衆生活の経済に適合するか否かに問題が残ってくる。

民芸が昔の大衆生活の内の美（それを当人は意識していなかったろう）を追ったのに対して、伝統工芸は民芸的技術を無視はしないが、むしろ過去の貴族社会の需要のために発達した技術を現代に生かそうというものである。工芸生産の機械化、合理化によって、過去の名人芸は次第に没落していった。そして高度の工芸技術は実用から離れた鑑賞的工芸への道をたどり、ついに工芸の純粋美術化を計る方向に向かった。

これに対し工芸はあくまで使用するという（趣味的であるとしても）目的を離れては存在しないと考え、しかもそこに最高の技術を投入しようとする考えが、近ごろの日本の工芸界の一部に起きてきた。この考えは文化庁などが計画していた伝統技術の保存政策とも合致するものであったから、国家指定の伝統技術保持者（第一回指定は昭和三〇年）を中心に、伝統工芸を目ざす団体が結

成された。したがってこの種の工芸品はきわめて高価になり、大衆の実用品とはなりにくい。熟練し磨き上げられた技術美（意匠も含む）がこの世界では求められるが、それは民芸での技術美と重なり合う点も皆無ではない。

〔工芸の技法的分類〕純粋美術や工業が広義の工芸から独立分離したために、領域が狭められた工芸もなお、その範囲種類は広大である。それはもっとも実用的な雑器類から、鑑賞的な高級工芸品に至る広い領域である。製作技術の面からみても、完全に手による加工もあれば、かなり機械を使用した製品もある。そのため、いろいろの角度からこの広い工芸を分類して、より小さな工芸の諸群を考えることがある。素材別では金工・木竹工・漆工・玉石工・皮革工・陶磁工・染織工などの呼名が一般におこなわれている。金工を技術的な角度からさらに細分して、鋳金・彫金・鍛金と区分することもある。陶磁・七宝・ガラスのように、窯の内で製造する工芸を窯業と称することもある。ある素材の上に塗料を塗って美化や強化を計る技術を塗装というが、このなかには漆工芸の蒔絵や彫漆や髹漆の技術や、化学塗料による機械塗装も含まれる。染織も完全に手によるものから、やや機械を利用するもの、ほとんど機械で作るものまで各種各様がある。

〔工芸と装飾性〕装飾的効果の特に強い器物を室内に飾ったり、実際に使用したり、装身具を身につけることは、どこの民族でも昔からおこなっている。近来日本ではことに鑑賞のみが目的である物を、金属や漆や木や焼物で作るのが盛んである。これはちょうど、絵や彫刻を見て楽しむのと同様に、展覧会場や室内や野外に置いて、見て楽しむための物である。すなわち過去の工芸技術によって、単なる鑑賞対象を作ろうとするもので、実用的機能をなんら果たさなくてもよい物である。それがたまたま壺や箱や皿の形をしていても、それは表現の手段としてその形を借りているに過ぎないと作者はいう。さらにいずれにも使えない形の物もある。これらを美術工芸とか工芸美術と呼んで、一般の工芸と区別しようとする考えが、近来目立ってきた。

工芸とは、床の間の飾物を作ったり、特に装飾性の強い器物などを作ることと一般社会で考えられがちなのは、工芸と装飾とが本来深い関係で繋がっていたからである。物を美化し、その物を使う意義を高めるために装飾を施すのは、原始未開の時代からやってきたことである。しかし物を美化する手段は装飾だけではない。装飾がもっとも目立つ一方法なのである。そこで工芸のことを装飾美術―デコラチーブ・アート decorative art とかラール・デコラチーフ L'art decoratif などとも呼ぶ。しかし工芸のなかには、無装飾なものが過去にも現在にもあるし、機械時代になると、無装飾のほうがかえって美しいのだという主張も一方に現われている。

〔機械時代の工芸の役割〕現代のように機械化が進んだ社会では、人間生活が機械に支配されがちになる。機械や機械製品に取巻かれて、とかく冷たく無味になる生活から脱するため、人々は彫刻や絵画を鑑賞する。それとともに工芸もまた、現代生活に人間味を添える重要な役目を果たしている。機械時代の正確性・画一性・冷徹性・合理性に対して、手による工芸は自由で個性的で恣意的で、つまり人間的な暖か味があるといえる。

手仕事はその技術が原始的で幼稚であっても、その純粋性や個性的魅力が、見る者の心を打つ。技術が秀れていればそれだけ強い感動を与える。つまり工芸は時代を超越してわれわれの生活の内に入りこめる面があって、古い物でも陳腐でなく、現代生活に溶け込める。旧式の機械が機能性やデザイン面で時代遅れを感じさせるのと対照的である。機械文明に対する不満を、手工芸によって救おうとしている一面が、文明諸国の間に現われている。素人の工作や手芸が、近代文明社会で復活し出しているのは、このような人間の欲求を示すものである。労働をきらって機械を考案した人間が、楽しめる労働としての手工芸を再認識し、その製品の美を見直そうとする。機械製品ではあき足らず、さりとて高価な手製工芸品を使う余裕のない人々は、機械と手製との混血した製品や、手製品の美を模倣した機械製品を求め始めた。今日一部の日本人が用いている「クラフト」の語は、このような中間的な工芸分野をさしている。

工芸も工業も美術も、人間生活を豊かにする役目を果たしているものだから、どのような生活を望むかによって、工芸のあり方が変わってくる。つまり工芸は、一面では社会の要求によって変化するとともに、工芸の良し悪しがその社会に逆に影響を与えてゆく。社会と工芸の関係は、このように隷属的と誘導的との両面から観察できる。ウィリアム・*モリスは工芸と美術の一体たるべきことを主張し、互いの助け合いによって社会が健全に美しくなると説いたが、今日の工業も手工芸もクラフトも、美術との基礎的結合がなければ健全な発展は望みがたい。しかし技術を無視しては、工芸は成り立たないのである。〈前田泰次〉

□前田泰次著『工芸概論』（一九六七・第六版・東京堂）▽柳宗悦著『工芸』（一九四一・創元社）▽ハーバード・リード著、勝見勝・前田泰次共訳『インダストリアル・デザイン』*Art and Industry*（一九五七・みすず書房）▽ル・コルビュジエ著、前川国男訳『今日の装飾芸術』（一九六六・鹿島研究所出版会）▽William Morris; *The lesser arts of life* (1914, London)

〈右〉**高克恭**　「春山欲雨図」絹本淡彩　100×107cm　米芾の雲烟山水画法をとり入れた作品で，雄大な景色を巧みに表現している

〈左〉**香合**　交趾大亀香合　高さ6.4cm　大阪藤田美術館　この種のものを形物香合といい，茶人の間で好まれ，とくに交趾が珍重された

纐纈 こうけち　絞り染めの古語。纐纈・﨟纈とともに奈良時代の三纈といわれているが、この言葉が明らかに出てくるのは平安時代にはいってからで、古くは単に纈ともいわれていたようである。ふつう絞り染めというと、近世以後に発達した精巧なものをいい、これに対しては奈良時代から近世以前までの古様なものを称している。

今日正倉院に伝えられている纐纈には、もっとも素朴な、裂自体を結び締めたかと思われるもの、裂を抓んで糸で結んだ一目絞り、羅仙絞りに類するもの、裂を二つ折りにしたその折り山に沿って縫い締めた七宝形の縫い締め絞りなどがある。また裂地を折り畳んで両側から木片をあてて締めた「畳み板締め」に類するものもあるが、これは、技術的にはむしろ纐纈に類するものというべきであろう。〈山辺知行〉

香合 こうごう　茶器の一種。練香を入れておく容器。蓋がある。茶席の床の間などに飾って招客に拝見もさせるが、実際には茶香のときに使用する。茶香とは、茶席において香を用いたり聞いたりする遊芸であるが、練香は、炭に火が移るときの臭気を消すために、炭をついだあとの炉や風炉に入れてたく。その場合も、練香の容器として香合を用いる。香合はまた、茶人の愛玩物としても珍重される。陶器の型物香合がもっとも賞美されたが、これには、交趾焼の大亀・台牛・小判蟹・菊蟹・狸・大鴨・柘榴・金花鳥などの形態がある。そのほか、中国の明末産の染付には、辻堂・哥鳥・荘子・引捨牛・桔梗・水牛・分銅雀・糸巻・分銅蝶など、青磁には開扇・木瓜・一輪菊・大鷹などが名高い。染付青磁の一種の祥瑞の香合は特に珍重されている。国焼の香合では、楽焼・志野・伊賀・信楽などにすぐれた作品が多い。また、漆器の香合では、唐物の存星・堆朱・堆黒のものが好まれた。〈桑田忠親〉

黄公望 こうこうぼう（一二六九―一三五四）中国、宋代の画家。初名は堅、字は子久、号は大癡または一峰といった。浙江省富陽県の籍で、江蘇省常熟県に移居していた。宋の咸淳五年に生まれ、幼時より聡明で学問・詩文にすぐれ音楽にも通じていたという。画は董源、巨然の法を学び一家の風を完成した。彼の画は淡彩の浅絳色を主とする賦彩画と水墨画の二種があり、ことに平遠山水画に巧みであった。彼は浙江省の富春山に隠居していたが、そのときの代表作の『富春山居図』（長巻で長さ六・三六メートル）が現在も故宮博物院（台湾）に伝えられている。彼は呉鎮、倪瓚、王蒙とともに元末四大家の一人で、ことに彼の浅絳色の賦彩は董源に始

まり彼によって大成し、これを呉装ともいって明の沈周、文徴明らに大きく影響したので、四大家の中でも彼が第一に推されている。至正一四年八六歳で卒した。〈杉村勇造〉

高克恭 こうこくきょう (一二四八—一三一〇) 中国、宋代の画家。字は彦敬、号は房山。祖先は西域人で後に山西省大同に移り、また元の大都（今の北京）に居住した。官吏となり累進して刑部尚書（司法大臣）にまでなった。画は山水画と墨竹を巧みにし、その山水画は宋の米芾父子の法を学び、後に董源、巨然を学んだという。元時代では趙子昂に次ぐ名家と称されている。元の至大三年に六三歳で卒した。〈杉村勇造〉

格子 こうし 木材や竹を縦横に間をすかして組み、間仕切に用いるもので、古くは「隔子」の字も用いた。格子の基本的な形は縦横の材の密度がほぼ同じもので、*蔀がその一例であり、平安時代には蔀を格子と呼ぶことが多かった。それに対して、縦横の一方の部材のみで構成されるか、または一方が密で他が粗いものを連子（櫺子）という。近世では連子の方を格子と呼ぶことが多く、升目が正方形の格子は木連格子（狐格子）と呼ばれた。格子は間仕切としての使用目的により、引違い戸、蔀、はめこみ式、窓、欄間などいろいろな場所や構造に使用される。また紙や板や竹簀を張るものと、なにも張らないものとある。狭間は間隙の意味であるが、連子を指して用いられることがあり、結界は寺院の内陣と外陣の境界を指すが、そこに用いられる格子戸を指すこともある。町家の記帳の場所の周囲にある移動式の格子（帳場格子）を結界と呼ぶのはそれから生じた。出窓に格子をつけたものは出格子、出格子窓という。寺院の扉の内側に鳥獣の入るのを防ぐために設けた格子は犬防ぎと呼び、平等院鳳凰堂のような阿弥陀堂ではその格子の交点（辻と呼ぶ）に螺鈿や漆で豪華な装飾を施した。格子の組合せの型には各種のものが発達し、菱格子、吹寄格子（組子を二ないし三本まとめて密に配置するもの）は木連格子の変型であるが、そのほか江戸時代の町家では、問屋格子、京格子、千本格子、江市屋格子などの多様な格子が使用されている。〈大河直躬〉

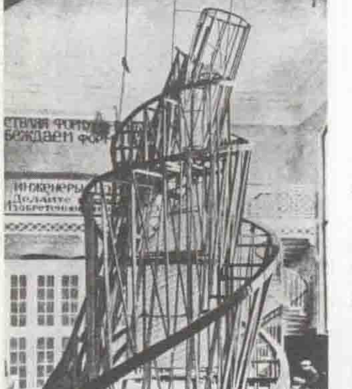
黄慎 こうしん (一六八七—一七六六ごろ) 中国、清代の画家・書家。字は恭懋、号は癭瓢。福建省寧化県の人で揚州に居住していた。康熙二六年に生まれ、山水画は元の四大家の風を学び、人物画をことによくした。また草書と詩にすぐれ三絶といわれた。よく母に仕えて孝子の名が高く、故郷を出てから江西・浙江などを周遊し、ついに揚州に落着いたのが雍正五年（一七二七）であった。彼の画風は福建の画派を代表するように気力が鋭い。揚州八怪画人中の一人で、八〇余歳で卒したが高齢であっただけに遺作も少なくない。〈杉村勇造〉

宏仁 こうじん (一六一〇—六三) 中国、清代の画僧。俗姓は江氏、名は舫、字は鷗盟、僧となって釈宏仁と称し、漸江学人などと号した。安徽省歙県の人で母をうしなってから僧となった。彼は名勝の黄山に隠居してよくその勝景を描き、その山水画は高雅・静妙で、元の倪瓚の趣がある。明末清初の画僧の八大山人、石濤、石谿とともに四和尚と称せられている。〈杉村勇造〉

構成主義 こうせいしゅぎ Constructivism ロシア革命を前後してモスクワを中心に推進された前衛的な芸術運動。その名の示すように、外界の再現を拒否して、純粋形態の「構成」を旨とし、したがって絵画や彫刻の領域では幾何学的抽象の方向をとる。金属やガラスなどの新材料が果敢にとり入れられ、自己表出としての芸術であるよりも、空間構成、もしくは環境形成を志向した。在来の絵画や彫刻の概念をふりほどき、新しい工業時代に即応した造形のあり方をたずねようとする姿勢が顕著である。さらにはイタリアの未来派（*未来主義）の影響もあって、運動自体には非常に熱狂的な高まりがみられた。構成主義は、個性よりも法則性を優位においたラリオノフのレイヨニズム（光線主義）宣言（一九一三）ごろから形成され、また一九一三年に白地に黒の正方形・円・十字形のみの作品を発表した*マーレビッチによって、ほぼその進路を決定する。一五年に詩人マヤコフスキーの協力で宣言したマーレビッチの*シュプレマティスム（絶対主義）は、その後の構成主義の基礎となった。同じころ*タートリンは*ピカソの影響下に非再現的なレリーフを試みていた。こうした風土の中へ、第一次世界大戦後ヨーロッパから*ペブスナー、*ガボ、*リシツキー、*カンディンスキーらが帰国して、ロシア革命という社会の変革期とダイナミックにかかわりつつ、構成主義の運動が結束する。一八年にはカンディンスキーの構想のもとに、モスクワに高等技芸工房が設立されて、構成主義の一つの拠点となる。一九年にタートリンが設計した「第三インターナショナル記念塔」は革命政府と工業時代を謳歌する構成主義の代表作であった。二〇年には構成主義大展覧会が組織され、ペブスナーとガボは構成主義を基盤においた新時代の創造を宣言するが、純粋造形を志向するこれらの動きとは別に、タートリンや*ロドチェンコは芸術の有用性を強調して、構成主義内部に対立がみられはじめる。また二二年にアレクセイ・ガンが「芸術」の完全廃棄を唱えるころ、ペブスナー、ガボ、リシツキー、カンディンスキーらはあいついで亡命し、構成主義の理念を欧米に広めた。彼らの国際的な活躍はめざましく、オランダの*デ・スティルのグループや、とりわけ*バウハウスに及ぼした影響を特筆しなければならない。また、パリで設立された「抽象＝創造」のグループも構成主義の系譜に属するものである。空間構成、環境形成という構成主義本来の精神が、近代建築や近代デザインの成立に大きな示唆を与えたほか、多極化したとはいえ、今日における純粋形態追求のあらゆる場面でつねに方法や理念を提示しつづけ、ロシア構成主義という当初の運動をこえた広義の構成主義へその意義が広がりつつある。〈高見堅志郎〉

黄筌 こうせん 生没年不詳。中国、宋代（一〇世紀）の画家。字は要叔、四川省成都の人で、一七歳のとき五代蜀の王衍に仕えて翰林待詔となり、検校少府少監より京副使に累進した。三〇歳のとき唐末の名画家の刁光胤が蜀に来たので、これに従って花鳥などの画を学んだという。また山水松石画は蜀人の李昇に学び、鶴は唐の薛稷の画風を、人物と竜は唐の孫位の画風を学ぶというように諸家の画法をとって一家の画を大成した。壁画も描いたといわれているが、この時代に花鳥画を装飾壁画としたことは注目すべきことである。黄氏一族は画を能くする者が多く、弟の黄惟亮、次子の黄居宝、黄居実、末子の黄居寀らがいて、なかでも黄居寀は父に優るともいわれ、宋の太宗の信任を得て図画院の第一人者となった。

黄氏父子の画派は鉤勒体といわれ、まず輪郭を描いてから色彩を加える方法をとり、*徐熙の没骨体と双璧をなして後世に大きな影響を与えた。しかし黄氏が画院の中心となっていたので当時は黄氏体を学ぶ者が多く、その後に崔白、呉元瑜らが新意を出してから格調の変った花鳥画がまた生まれてきた。〈杉村勇造〉



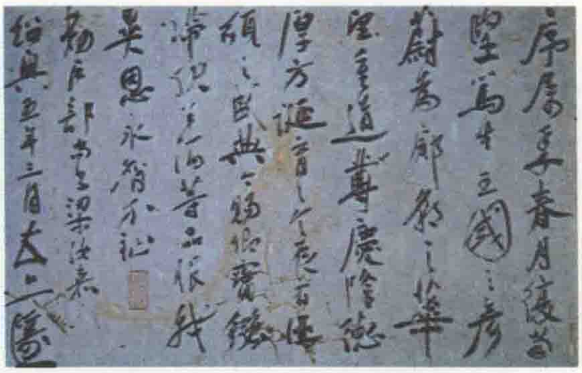
構成主義　タートリン「第三インターナショナル記念塔」のためのモデル　(1919—20)
革命政府と工業時代を謳歌するモニュメントを志向した作品で，完成の暁には全長400mの姿を表わすはずだった

高宗 こうそう (一一〇七—八七) 中国、南宋時代の皇帝。名は構、北宋の*徽宗皇帝の第八子、欽宗皇帝の弟で宣和四年（一一二二）に康王に封ぜられた。徽宗、欽宗が金軍に捕われて北満に護送されたので、南京応天府（今の河南省商丘県）で即位し、次いで南遷して臨安府（今の浙江省杭州）を首都としたので、この後を南宋といっている。高宗も美術を好み、画院を置いて画家を招聘し、またみずからも画を描き書を巧みにした。書は黄庭堅を学び、また諸家の法をとってその書風を完成した。皇帝の書だけに高雅の趣がある。紹興三二年（一一六二）に孝宗に譲位し、二五年後の淳熙一四年に卒した。写▶204 〈杉村勇造〉

交趾焼 こうちやき 東南アジア各地で焼成された色釉の軟陶の総称。中国の明時代に相当するころのもの。貿易品として早くから日本に輸入されて交趾焼の名称で呼ばれ、この形式の陶器を*青木木米や平賀源内が模作したのを交趾写と称している。〈杉村勇造〉

黄庭堅 こうていけん (一〇四五—一一〇五) 中国、宋代の書家。字は魯直、号は山谷または涪翁。洪州分寧（今の江西省修水県）の人で、北宋の治平三年（一〇六六）に進士となり、官途についたが、蘇東坡にその詩才を認められて門人となり、守旧派に属したので新法派に憎まれて地方官として転々と各地に謫流され、崇寧四年に宜州（今の広西省宜山県）の茅屋で卒した。その官歴は不遇でついに死に追いやられたが、彼の詩は蘇東坡と双称され、江西詩派の祖と仰がれた。また書も蘇東坡に比せられる大家で、彼が諸家から出てみずから工夫した豪爽な筆法を学ぶ者は後世に多い。また筆硯などの文房の諸具を愛し茶を嗜むなど、その楽しみも蘇東坡と同じであった。写▶204 〈杉村勇造〉

講堂 こうどう 寺院のなかで経典を講義したり説法をするために使用する建物で、塔と*金堂につぐ重要な建物であった。禅宗寺院では法堂と呼ばれる。飛鳥時代や奈良時代の寺院では、講堂は伽藍の中心軸上で金堂の背後に当る場所にある。講堂の平面はふつう長方形で平入であり、一般に



〈右〉**高宗**「賜梁汝嘉頼書」 35×59.2cm 東京国立博物館 宋高宗が梁汝嘉に与えた勅書で，米芾風の書。もと十二紙一巻であったものが分割されて20年後にはわずか四紙となり，日本にも請来されている

〈左〉**黄庭堅**「李太白憶旧遊詩巻」 全図 37×392.5cm 京都 藤井斉成会有鄰館 李白が友人元演の赴任に際し詠んだ詩を草書で書いたもの。このほかにも彼には李白の詩を書いたものがいくつかある

規模は金堂より大きい。内部は中央に須弥壇を築いて仏像を安置するほかは広々とした空間で，須弥壇の前面に説法のための壇や椅子が置かれる。現存する講堂では唐招提寺講堂(奈良時代)がもっとも古く，法隆寺大講堂（平安時代）がこれに次ぎ，そのほか東寺講堂（室町時代）と円教寺大講堂（姫路市，室町時代）が大規模な講堂の遺構である。なお江戸時代に儒教にもとづいてつくられた学校建築のなかにも，中心建築として講堂があった。閑谷学校（岡山県和気郡）は岡山藩のつくった学校で，大規模な講堂（一七〇一，国宝）が現存する。〈大河直躬〉

幸野楳嶺 こうのばいれい （一八四四―九五） 日本画家。弘化元年三月三日京都新町四条に生まれる。本名直豊，字は思順。少年のころ円山派の中島来章の門にはいり梅嶺と称し，また文人とまじわって南画も学び，二四歳で独立して私塾を開いた。その後さらに四条派の塩川文麟につき，楳嶺の号に改めた。明治一一年（一八七八）同志と画学校の新設を建議し，いれられて翌々年京都府画学校開設に当たり，そこに出仕した。さらに京都青年絵画研究会，京都美術協会を設立するなど，日本画の発展と京都の美術家養成に尽力した。のちの京都画壇の中心になった*竹内栖鳳，菊池芳文，*上村松園らは彼の塾の出身である。明治二六年帝室技芸員となり，二八年二月二日没した。代表作に『帝釈試三獣図』『田家秋景図』『柳桃鴨図』などがあり，没後『楳嶺花鳥画譜』（一八九九），『楳嶺遺墨』（一九四〇）が出版された。〈関 千代〉

向拝 こうはい 「ごはい」ともいい，「御拝」の字をあてることもある。階段の上をおおうように葺きおろした廂のことで，階隠ともいう。平安時代以降の住宅・神社・寺院にひろく用いられ，ふつう建築の正面入口となるので，威厳をますために，*蟇股・木鼻・手挟などの彫刻をつけ，屋根にも唐破風・千鳥破風を設けるなど，装飾的技巧をこらすことが多い。建築の背面にも向拝をつけることがあるが，その場合は後拝としるすことがある。〈大河直躬〉

光背 こうはい ⇩荘厳具

興福寺 こうふくじ 奈良市登大路町。寺伝によれば山城国山科の藤原鎌足邸に建った山階寺に始まり，つづいて飛鳥に移って厩坂寺となり，和銅三年（七一〇）の平城遷都とともに新都に移って興福寺になったとしているが，少なくとも霊亀・養老のころ（七一五―七二三）平城京左京三条七坊に造営を始めた寺である。まず養老四年（七二〇）ごろ造興福寺仏殿司の手で金堂が建てられ，同五年に北円堂，神亀三年（七二六）東金堂，天平二年（七三〇）五重塔，同六年に西金堂，同一六年ないし一八年に講堂，天平勝宝八年（七五六）食堂と次々に建立，南円堂は弘仁四年（八一三）に竣工した。平安時代に入って興福寺は大和一国に広く支配権を握り，一乗院・大乗院両門跡が寺務を執行する制も定まり，全盛に向かった。しかし第一回の大火は永承元年（一〇四六）におこり，ただちに再興し同三年に供養をとげたが，この時に有名な大仏師定朝の活躍があった。その後たびたび火を出し再建をくりかえしてきたが，第二の大火は治承四年（一一八〇）平重衡による南都大焼打によってもたらされた。その復興に当っては，康慶，運慶以下の新興奈良仏師が新たな様式をひっさげて登場し，はなばなしく鎌倉芸術を開花させ，その再興は治承五年から寛元年間（一二四〇代）に完成した。しかしこれも鎌倉・室町の間に地震や雷火などによる罹災がつづき，その都度再建をくりかえしてきたが，享保二年（一七一七）の大火で重要な建物が焼失，寛保元年（一七四一）に南円堂のみがようやく再興，金堂は文政二年（一八一九）やっと仮堂が建つに至った。しかし明治一三年（一八八〇）境内が奈良公園となって，その後の保存はよく計られている。

【美術品】**建築** 国宝の北円堂（鎌倉）は承元四年（一二一〇）の再建，鎌倉時代の代表的な八角円堂として名高い。三重塔（鎌倉）は康治二年（一一四三）皇嘉門院の建立で，治承の兵火で焼失し，のち再建されたもの。五重塔（室町）は応永三三年（一四二六）の再建で仏塔としては東寺の五重塔に次いで高い。東金堂（室町）は桁行七間，梁間四間，単層寄棟造，本瓦葺，天平風の復古建築である。ほかに重文の大湯屋（室町），南円堂(江戸)がある。**彫刻** 北円堂には国宝の本尊，木彫弥勒仏坐像（鎌倉）がある。寄木造・漆箔・玉眼入で，胎内の奉籠物の中の願文から建暦二年(一二一二)の造立が知られ，また台座から大仏師運慶の門弟の名が数々発見され，それによって運慶を頭に一門があげて造仏に参加したことが知られる。とにかく運慶壮年期の代表作である。木彫無著菩薩・世親菩薩立像二軀（鎌倉）は北円堂本尊の脇侍で，僧形の像である。寄木造・彩色・玉眼入。やはり運慶一派

興福寺

〈右〉五重塔（室町時代） 東金堂同様の純和様で総高50.8m，東寺に次いで高い仏塔。国宝

〈下右〉東金堂（室町時代） 応永22年（1416） 6度めの再建だが，旧礎石をそのままに保ち，全面に天平の古様を伝える。国宝

〈下左〉 北円堂（鎌倉時代） わが国に数少ない純和様の八角円堂で，法隆寺の夢殿と並ぶ名建築。国宝

の作で、高い人品を迫真の相に表わしたこの彫刻は、鎌倉的写実主義の極致に到達している。南円堂には国宝の木彫不空羂索観音坐像・木彫法相六祖像六軀・木彫四天王立像四軀（鎌倉）が安置されている。本尊の不空羂索観音坐像は寄木造、漆箔、瞳のみ玉眼、丈六の巨像で台座や唐草光背もほぼ完存。法相六祖像・四天王立像もそれぞれ寄木造・彩色・玉眼入。これらは治承の兵火に焼けた南円堂の諸仏を、大仏師康慶が文治四年から五年の間（一一八八―八九）に再興したもの。東金堂には重文の銅造日光菩薩・月光菩薩立像二軀（白鳳）をはじめ次の国宝の諸像がある。木彫文殊菩薩・維摩居士坐像二軀（鎌倉）は寄木造・彩色・玉眼入。維摩像の胎内銘により建久七年（一一九六）の造立と知られ、ともに円熟した写実表現になる傑作である。木彫四天王立像四軀（貞観）は一木造、彩色および漆箔になり、部分的に乾漆を併用している。また表面には当初の装飾彩画がよく残り、非常に厚い肉身を持つ力感あふれる傑作で、平安初期を代表する四天王像の一つである。木彫十二神将立像十二軀（鎌倉）は寄木造・彩色、波夷羅大将の右足枘の銘で建永二年（一二〇七）の造立と知られる。

その他、所蔵の彫刻の国宝の名品は多く、同寺付属の国宝館に保存展示されている。銅造仏頭（白鳳）は天武一三年（六八五）造立の山田寺講堂本尊であったが、治承の兵火後再建された興福寺東金堂の本尊に迎えられ、それが応永一八年（一四一一）の火災で体部が溶解、仏頭のみになりおわった。しかしこの頭部は、童児のような若々しい表情のなかに、白鳳彫刻の真髄を表わしている。有名な乾漆十大弟子立像六軀・乾漆八部衆立像八軀（天平）は脱活乾漆造、彩色になり、これらは天平六年（七三四）に仏師将軍万福の造立した旧西金堂安置の群像と考えられる。各像とも白鳳期の余風を残した天平期初頭の作で、なかでも阿修羅立像が有名である。乾漆四天王立像四軀（貞観）は木心乾漆造、彩色。増長天・多聞天の台座にある弘安八年（一二八五）僧経玄の修理銘によれば、これらは延暦一〇年（七九一）に造られた大安寺の像であったことがわかる。平安時代頭初の作品として貴重で、長らく北円堂に安置されてきた。また板彫十二神将立像十二面（藤原）は檜材の板から像を彫出した異色の作で、『七大寺日記』などによれば、当時同類は元興寺にもあったらしい。いずれにせよ鎌倉時代に遺例の数を増す板彫像の先駆として興味深いものである。木彫金剛力士立像（鎌倉）は寄木造・彩色・玉眼入で、大仏師定慶の作と伝えるが確証はない。ともあれ、肉身にも腰裳上にも彩色がよく残り、顔の表情や体軀の巧みな肉付に呼応して、像の動感を一層高めている。木彫天燈鬼・竜燈鬼立像二軀（鎌倉）は寄木造・彩色・玉眼入。天燈鬼は頭上に二本角を出す鬼で、肩に灯籠を負い、竜燈鬼は体に竜を巻きつけ、頭上に灯籠を支える。建保三年（一二一五）法橋康弁の作。木彫千手観音立像（鎌倉）は寄木造・漆箔・玉眼入。約五メートル余の大像で、食堂の本尊であった。光背・台座の主要部も当初のもので、胎内発見の文書から建保五年（一二一七）から寛喜元年（一二二九）の間に造立されたと考えられる。その他に重文の仏像多数がある。

絵画　重文の絹本着色『慈恩大師画像』二幅（藤原および鎌倉）はともに立像で、大乗院伝来の一本は画面に損傷もあるが藤原時代、一乗院本は一三世紀中ごろの作らしい。他に数点の重文絵画がある。

工芸　国宝の華原磬（天平および鎌倉）は、獅子座の背に六角柱を立て、これにまつわる四匹の竜が空間に円形をかたどりつつ左右から抱き合い、この竜体の作る輪の中に、蓮華唐草を鋳出した円形の金鼓を懸けたものである。竜の磬架そのものは、唐からの伝来とみる説のあるほど精妙をきわめ、また他に類例を求めがたい珍宝である。国宝の梵鐘（天平）は観禅院に伝来したもので、縦帯の銘により、神亀四年（七二七）の鋳造のことがわかり、造立年の確証ある天平鐘として非常に貴重である。金堂鎮壇具（天平）は明治一七年（一八八四）一〇月に中金堂基壇から発見されたもの。また銀製鍍金唐花文鋺、銀製鍍金唐草文脚杯残欠、瑞花双鸞八花鏡、花枝双蝶八花鏡、金銅装緑牙撥鏤鞘刀子などは、いずれも正倉院宝物と比較される唐風工芸の一流品で、彼地よりの舶載品およびわが国の倣製品を含んでいる。ほかに玉類、銀鋺、古銭など種類・数量ともに多く、これらは興福寺と東京国立博物館に分蔵されている。銅灯籠（貞観）は頂上の宝珠を失い、露盤・伏鉢は後補、笠の蕨手に欠損があるが、他の各部は大体によく残っており、竿の受座に走獅子、竿の上下に連珠文帯、火袋の下方に格狭間とその内部に走獅子を表わし、中台の受花もよく平安前期の特色を示す。火袋の羽目に長文の銘が鋳出してあり、弘仁七年（八一六）藤原公等が造立したもの。金属製灯籠としては東大寺大仏殿前のものに次いで古い。

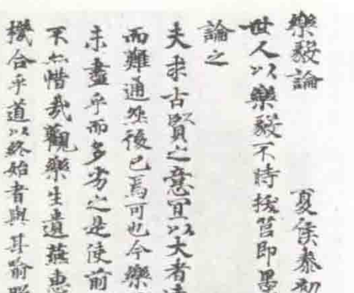
書　『日本霊異記』一巻（国宝・藤原）は東金堂から発見されたもので、上巻が残ったものであるが、首尾完存しているのは貴重。奥書に延喜四年（九〇四）の年記がみられるが、実際の書写年代は一〇世紀の後半と思われる。ともあれ、霊異記最古の写本である。〈斉藤　孝〉

高芙蓉　こうふよう　（一七二二―八四）江戸時代の儒者、篆刻家。名は孟彪、字は孺皮。享保七年三月一五日、甲斐（山梨県）の高梨に生まれ、あるところから高氏を称し、富士にちなんで芙蓉と号した。本姓は大島といったが、しばしば姓名を変えている。生家は医を業としたがこれを嫌い、二〇歳のころ京に出て*池大雅らと交わり、文墨界に知られるようになる。博識で故実に通じ、書画をよくしたが、その才のもっとも傑出したのは篆刻で、当時の人々は明人の低俗な趣味に溺れていたが、彼はそのころ舶載しはじめた古銅印譜や明清の名家の作に眼をつけ、格調の高い作風をつくりあげ、柴野栗山・皆川淇園などから「印聖」と呼ばれたという。これはすこし極端だが、以来作風が一変したことは事実である。著述も多く、没後の刊行であるが『漢篆千字文』四冊（一七九六）などのように、近年まで利用されたものもある。天明四年四月二四日（二五日の説もある）没。〈伏見冲敬〉

光明皇后　こうみょうこうごう　（七〇一―七六〇）聖武天皇の皇后。右大臣藤原不比等の第三女で、名は安宿媛、光明子と称した。一六歳で同じ年の首皇子の妃となり、皇子が元正天皇の譲をうけて帝位につくと、大夫人にすすんだが、天平元年（七二九）に立后宣下があり、人臣の家より出てはじめて皇后となった。その人柄については、史書に聡慧と敦く仏道を崇めたことがうたわれているが、聖武天皇が東大寺および天下の国分寺を建立したのも、皇后のすすめによるものである。皇后宮職の管理下に施薬院を置いて病苦を救い、悲田院を設けて困窮者に食糧を施与するなど、慈善事業を興したことは有名である。

その書は天平勝宝八年（七五六）の『東大寺献物帳』に「頭陀寺碑文並杜家立成一巻、皇太后御書」および「楽毅論一巻、白麻紙、瑪瑙軸、紫紙褾、綺帯、右皇太后御書」と記載があり、頭陀寺碑文は失われたが、他の二種は正倉院に保存されている。前者は巻首に『杜家立成雑書要略一巻』と題し、内容は日常往復の書簡文例集で、白黄赤茶藍の色麻紙、いわゆる五色牒一九張をはり継いである。巻末と背縫に「積善藤家」の印が押されている。これは藤原氏の出である皇后の用印で、この印と「御書」という記載によって、皇后の御親書であるとみなされているが「御書」という言葉は「御蔵書」という解釈も可能である。この巻の筆跡は練達をきわめ、女性の手とは思われぬほど秀抜なものである。

『楽毅論』は晋の*王羲之の有名な書蹟を臨書されたもので、原装のまま「紫微中台御書」の題簽まで保存されている。紫微中台は当時の皇后宮職の称である。巻末には別紙を継いで「天平十六年十月三日、藤三娘」と記されている。これは七四四年、皇后四四歳にあたり、この署名と本文とが同筆であるか否かについても議論があり、『杜家立成』と相似た書風ではあるが、さらに豪毅をきわめ、わが国に伝存する書蹟中、もっともすぐれたものの一つで、唐人の筆の中にまじえても、最高レベルにあると評価されている。〈伏見冲敬〉



光明皇后　「楽毅論」
（744）一巻部分　縦
25.3㎝　正倉院宝物

高野山　こうやさん　和歌山県伊都郡高野町高野。高野山は、古く紀伊国伊都郡天野郷の一部で、この天野には産土神の丹生都比売・高野の両明神が鎮座していた。この信仰の霊地にひかれた弘法大師空海は、弘仁七年（八一六）に上奏してついにこの山を下賜され、一院を興して自身の入定の場所とした。これが金剛峯寺であり、その寺名は金剛峯楼閣一切瑜伽瑜祇経にちなむという。高野山の伽藍は弘法大師の独創による特殊な配置で、真言密教の根本経典である大日経・金剛頂経にもとづいた金胎両部曼荼羅を象徴して二基の宝塔が併立し、その中間に講堂が加わる。このうち講堂は現在は金堂と呼んでおり、二基の塔は大塔と西塔である。講堂は大師在世中の承和五年（八三八）に完成したが、大塔の竣工時期はかならずしも明らかではなく、西塔は仁和三年（八八七）である。このように金剛峯寺は、空海よりもむしろ、跡を

高野山　金剛三昧院多宝塔（鎌倉時代）　石山寺多宝堂に次ぐ古いもので，塔全面に彩色があり，その残存状態もよい。国宝

継いだ弟子真然の代に形を成したもので、その完成は昌泰三年（九〇〇）冬の宇陀法皇の御登山のころかと思われる。その後承平三年（九三三）奥院の弘法大師御廟が焼けたのをはじめ、地震・落雷の難がつづき、わけても正暦五年（九九四）大塔に落ちた雷火は一山をなめつくした。この復興は意外に長期を要したが、祈親上人定誉の努力とともに、治安三年（一〇二三）には藤原道長が高野山へ参詣しており、寛治二年（一〇八八）白河上皇の御登山により大塔再興の宣旨あるなど、こうして工事は次第に軌道に乗り始めた。そして根本大塔は康和二年（一一〇〇）に造営を終え、同五年には仏師円成の刻む五仏を安置した。ただし大塔をはじめ諸堂はその後もたびたび焼失と再建をめまぐるしく繰り返した。なおこの再興過程で、保延六年（一一四〇）伽藍の西口に、それまでの華表を廃して大門を創建している。いずれにせよ、藤原後期は高野山がもっとも発展した時期であるが、やがてこの山に念仏聖たちが登山して浄土信仰を鼓吹しはじめ、そのための別所が営まれるようになった。鎌倉時代のはじめに東大寺を復興したことで有名な俊乗房重源もまた、高野新別所の徒であった。と同時に、鎌倉時代の初頭には源頼朝・政子夫妻が高野山を深く信仰し、わけても建暦元年（一二一一）には北条政子が禅定院（後の金剛三昧院）を建立するなど、その後も幕府の後援の厚かったことから、金剛峯寺に造営造仏の工が盛んとなり、ここに運慶・快慶以下のいわゆる慶派仏師が活躍をみせ、今日にも高野山を代表する彫刻のいくつかをのこすに至った。下って文永二年（一二六五）から弘安八年（一二八五）の間に山下から奥院に至る町石が立てられている。ところが大永元年（一五二一）またまた諸堂諸社がことごとく炎上、それに重ねて織田・豊臣両氏より政治・軍事両面から強い圧力を受けるに至った。この危期をのりこえたのが木食応其上人で、彼はよく一山を説得して秀吉に帰順し、逆に秀吉の庇護によって高野山の復興を計った。それ以後豊臣氏ばかりでなく徳川氏をはじめ有力諸大名の帰依があいつぎ、桃山・江戸時代を通じて諸堂の再興が進んだ。ことに寛永一一年（一六三四）に子院の一つである青巌寺が建立され、これが一山の宗務を統轄するようになったことから、元来は高野山全体の総称である金剛峯寺の名は、明治二年（一八六九）以来青巌寺を指すことになり、厳密にいえば、今日もなおその伝統の上にある。なお伽藍としては幕末の天保一四年（一八四三）にも焼失しているが、昭和元年（一九二六）に炎上した金堂を同七年に復興、そして同九年に久しく再建できなかった根本大塔をついに完成させたことは、やはり昭和の偉業として特記しておかなければならない。なお高野山内の諸院にのこる文化財は、財団法人高野山文化財保存会が管理に当っている。

〔美術品〕**建築**　国宝のうち不動堂（鎌倉）は桁行三間、梁間四間、入母屋造、檜皮葺の主屋を中心にして、その右側に桁行一間、梁間三間、左側に桁行一間、梁間四間の脇ノ間を付し、正面の向拝とともに、これらの庇を主屋の屋根へ縋破風として取付けている。また建具も板唐戸・蔀・腰高障子と変化を持たせ、非常にすぐれた装飾の蟇股とともに、見所の多い鎌倉初期の名建築である。この不動堂は建久八年（一一九七）八条女院の御願で行勝上人の創建と伝え、もと一心院谷にあったのを、明治四一年（一九〇八）に現在の伽藍の地へ移建した。金剛三昧院多宝塔（鎌倉）は方三間、檜皮葺、貞応二年（一二二三）の建立と伝え、石山寺の多宝塔とともに、この種のうちで最古に属する遺構である。初層斗栱間の蟇股はみるべきである。

彫刻　国宝の刻白檀仏菩薩金剛等像一龕（唐）は、三片の白檀に諸尊を鏤刻し、両側の二片を扉とした特殊な小仏龕で、弘法大師請来と伝える。この形式のものを世に枕本尊と呼び、類品には厳島神社蔵その他がある。木彫不動八大童子立像八軀（鎌倉）は寄木造・彩色・玉眼入で、もと不動堂本尊の周囲に安置されていたが、現在は霊宝館に出陳されている。寺伝に建久九年（一一九八）運慶の作というが、確証はなく、巧みな写実表現に上品な感覚は、むしろ快慶の作風に近いとみる説が以前にはあった。しかし別の理由から、近年ふたたび運慶派として見なおす方向もある。いずれにせよ彩色の保存もきわめてよく、表現も充実し、また八大童子の彫刻作品としても稀にみるものである。ただし阿耨達童子と指徳童子はやや造立年次を異にする。

重文には屏風本尊六面（唐または平安）、木彫大日如来坐像（貞観）、木彫不動明王坐像（貞観）、木彫波切不動立像（貞観）、銅造阿閦如来立像（白鳳）、木彫不動明王坐像（藤原）、木彫孔雀明王坐像（鎌倉）、木彫阿弥陀三尊像（鎌倉）、木彫阿弥陀如来立像（鎌倉）、木彫五智如来坐像五軀（鎌倉）、木彫地蔵菩薩坐像（鎌倉）などがある。

絵画　国宝の絹本着色『仏涅槃図』（藤原）は応徳三年（一〇八六）の銘があり、仏涅槃図としては最古のもの。絹本着色『五大力吼画像』三幅（貞観）はもと五幅あったが、明治二一年（一八八八）の大火で二幅を失い、金剛吼・竜王吼・無畏十力吼の三幅が残った。いずれも火焔を背にし怒髪を逆立てた明王を画面いっぱいに描き、怪奇な迫力に満ちた、類例の少ない密教仏画である。もと京都の東寺にあったものを、木食応其が持ち帰ったと伝える（有志八幡講十八箇院蔵）。絹本着色『勤操僧正画像』（藤原）は、絵仏師玄朝筆の一本を藤原時代に写したと考えられるものであるが、当代の肖像画として貴重である。図上の色紙形に「故贈僧正勤操大徳影賛並序」として五七行の賛文があり、空海筆ともいわれる（普門院蔵）。絹本着色『善女竜王画像』（藤原）は、唐装の竜王が白雲に乗り、右斜め向きに現われる図相で、恐らく唐本図像をもとに描かれたことが察せられる。絵仏師定智筆（金剛峯寺蔵）。絹本着色『船中湧現観音画像』（藤原）は格狭間付の礼盤上に、右斜め向きに立ち現われる異形の観音で、荘厳は天部に近い。この観音は、空海の入唐船に湧現して海路を守ったと伝えられる。肉身・衣装ともに黄土を塗り、さらに截金文様を加えている（竜光院蔵）。絹本着色『阿弥陀聖衆来迎図』三幅（藤原）は阿弥陀如来を中心に、三一尊の諸菩薩が天上の楽を奏しつつ白雲に乗って来迎する様を描き、華麗・優美な大作で、来迎図としては平等院鳳凰堂扉絵に次ぐものである。もとは比叡山にあったが、元亀二年（一五七一）織田信長の焼打に際して、高野山に移されたものといわれる（有志八幡講十八箇院蔵）。絹本着色『信好成就阿弥陀三尊画像』（鎌倉）の中尊は転法輪印を結び、脇侍の手印もかわっている。三尊の前方下方に香炉や蓮花の蕾などを描いている。仏画としては古い図相を示しているが、鎌倉初期の復古的な画風に成るものか。これは法然より明遍へと伝えられたといわれる（蓮華三昧院蔵）。また遍照光院には池大雅筆の『山水人物図襖絵』一〇面（江戸）がある。遍照光院の建造された宝暦二年（一七五二）から同一一年の制作とすれば、大雅三〇歳代の代表作である。

重文の絹本着色『不動明王二童子画像』（貞観）は不動明王の肉身が赤いことから「赤不動」と呼ばれ、三井寺黄不動、青蓮院青不動とともに天下の三不動の一つに数えられる。このほか絹本着色『大日如来画像』（鎌倉）、絹本着色『丹生・狩場両明神画像』双幅（鎌倉）、絹本着色『薬師十二神将画像』（鎌倉）、絹本着色『地蔵菩薩画像』（室町）、絹本着色『武田信玄画像』（桃山）、絹本着色『浅井久政・長政・長政夫人画像』各一幅（桃山）、紙本着色『商山四皓・虎渓三笑図屏風』一双（桃山）、紙本着色『鶏図屏風』一双（桃山）、金地着色『梅花雉子図襖絵』一四面（桃山）などがある。

工芸　国宝の沢千鳥螺鈿蒔絵小唐櫃（藤原）は櫃の外面に沢潟・燕子花・千鳥など研出蒔絵を主に、毛彫螺鈿、金粉などを用いて優雅に描きあらわし、四脚の上下に銀台鍍金の金物をかぶせる。櫃内部に宝相華金銅透彫金物と、螺鈿唐草錫覆輪の懸子がある（金剛峯寺蔵）。他に重文の工芸が多数ある。

書　『宝簡集』五四巻、『続宝簡集』七七巻六冊、『又続宝簡集』一六七巻九冊（平安以降）は、高野山の古文書類を集大成したもので、嘉応元年（一一六九）より天正一〇年（一五八二）ごろに至り、高野山研究の根本史料である。『聾瞽指帰』二巻（貞観）は空海筆。「三教指帰」ともいい、儒・仏・道の三教の優劣を論じたもの。下巻に貞和二年（一三四六）夢窓疎石の跋がある。『金銀字一切経』四二九六巻（藤原）は「中尊寺経」ともよばれ、天治三年（一一二六）の中尊寺供養文中にみえる清衡願経がこれである。紺紙に金銀交書にし、見返にも美しい金銀泥絵がみられる。『法華経巻第六一巻』（藤原）は色紙三七枚を継いで書し、地に金銀箔散しや飛雲・花鳥・草花などをあしらった装飾経である（以上金剛峯寺蔵）。『不空羂索神変真言経』一八巻（天平）は表紙や撥型赤密陀軸もともに古い。ただし巻六、巻三〇は藤原のもので、巻三〇に承安元年（一一七一）の奥書がある（三宝院蔵）。『文館

詞林』残巻一二巻・同一巻(唐および貞観)のうち『文館詞林』は唐の顕慶三年(六五八)に許敬宗が高宗の命で編した詩文の類聚で、一〇〇〇巻に及んだという。高野山本は弘仁一四年(八二三)に冷然院に置かれた古写本で、弘仁の奥書のほか、唐の儀鳳二年(六七七)の奥書のあるものを含む。(前者は正智院蔵。後者は宝寿院蔵)。『大字法華経』七巻、『紫紙金字金光明経』一〇巻(天平)は前者に明算の白点が入っている。いずれもすぐれた天平写経の例。『細字金光明最勝王経』二巻(貞観)は唐の書風を伝える平安前期の細字経(以上竜光院蔵)。そのほか数多くの書がある。

考古 重文の南保又二郎納骨遺品(鎌倉)のうちことに納骨塔の金銅宝篋印塔には弘安一〇年(一二八七)の没年が刻まれており、形式もまた鎌倉時代の典型を示している(金剛峯寺蔵)。〈斉藤 孝〉

㊂山本智教著『高野山』(一九七六・小学館)

康有為 こうゆうい

(一八五八―一九二七)中国の文人・書家。字は広厦、号は長素とも更生ともいった。広東省南海県の人なので康南海と呼ばれている。学者朱次琦の門人であるが、広東人なので洋学にも興味をもち、また公羊学も学んだ。進取的な性質で、三一歳のとき北京で変法を論じて清朝政府の改革を唱え、また宋代の朱子学が『礼記』の中から『大学』『中庸』をとり、『論語』『孟子』と合せて四書として教育の基礎としたのに対し、彼は『礼記』の中から「礼運篇」を抜いてきた大同思想を宣伝した。これは一種の共産思想で、「礼運篇」内の「天下為公」(天下を公となす)の文字は国民党の標語に用いられ、「大同」の文字は満州国の年号にもなった。

光緒一九年(一八九三)に挙人となり、同二一年には進士となったが、政治運動を好み、同二四年には戊戌政変によって日本に亡命し、世界を漫遊して帰国したのは民国二年ですでに孫文らによって中華民国が成立していた。彼は革命に反対して清朝の政治改革派であったので、その後は世を避けて上海、青島に居住し、民国二七年に卒した。彼は思想家であったが、青年時代より書学に志して書論『広芸舟雙楫』があり、北碑を尊んでいるが名著として広く知られている。また書も巧みで行書を能くした。門人の梁啓超(一八七三―一九二九)も歴史家・文筆家として民国初期に名声が高く、師の康有為とともに有名である。〈杉村勇造〉

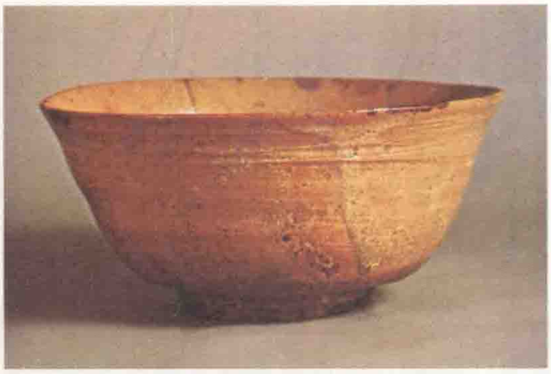
高麗茶碗 こうらいちゃわん

茶の湯で使われる朝鮮茶碗をいう。この高麗とは時代の意味でなく、室町・桃山時代には朝鮮を日本では俗に高麗といったのによる。ただし高麗時代のものも一部使われている。有名なのは狂言袴と呼ばれる高麗象嵌青磁(雲鶴文様が多いので雲鶴青磁ともいわれる)の筒茶碗で、白象嵌の丸紋が狂言師の袴の丸紋に似ているのでこの名がある。このうち筒の深めのものは、茶臼の挽木の鞘にたとえて、特に挽(引)木鞘と呼び、利休所持のものが有名である。高麗末期の作で、厚手で釉もくすんでいるが、侘びた味が好まれた。しかし高麗中期の薄作の上手の象嵌青磁筒茶碗もある。雲鶴手の筒茶碗は、江戸初期日本からの好みで釜山やその付近の窯で似た作風のものが造られたが、これに対して上記の作を区別して古雲鶴と呼んでいる。

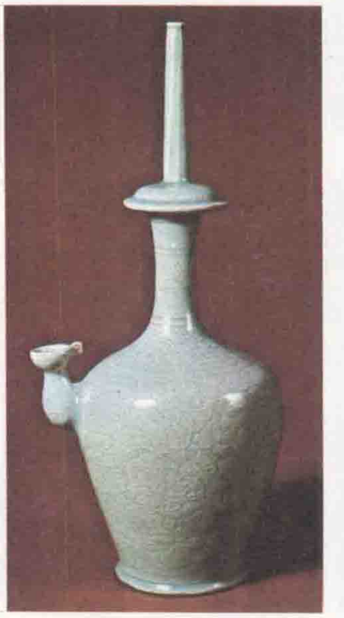
朝鮮茶碗の大方は李朝時代の作である。なお茶碗の場合に限って、朝鮮のものでも唐物茶碗と呼ぶ慣わしになっている。李朝時代の茶碗のおもなものを挙げれば、井戸・熊川・玉子手・堅手・三島・刷毛目・粉引・そば・斗々屋・柿のへた・伊羅保・彫三島・呉器・割高台などである。井戸は高麗茶碗の王といわれ、また俗に一井戸二楽三唐津といって茶碗を通じて最上とされ、古来格別に貴ばれているが、これをさらに大井戸(名物手)・青井戸・小井戸などに分けている。大井戸はその代表で、姿の堂々としているので名づけられ、小振りが小井戸、釉調の蒼みがかったのが青井戸である。井戸の特色としては、枇杷色釉、高台の内外で釉のちぢれたいわゆるカイラギ、竹の節状の高台などがある。熊川はもと室町時代から日本人の居留地もあった南鮮の古い港で、日本訓みでコモガエといったが、そこから輸入された茶碗なので、茶人は地名をそのままにコモガエ(イ)と呼んだのである。端反りの形に特色があり、熊川形りといわれるが、井戸をはじめ大方の朝鮮茶碗が高台まで釉が掛った総釉なのに、熊川は裾以下は釉が掛っていない。見込みに丸い凹みがあり、これを鏡あるいは鏡落ち輪という。真熊川・鬼熊川などがある。玉子手は熊川の一種のごく上手で、釉調が美しい。堅手はつまり磁器質のもので、堅いのでこの名がある。古堅手は釉が厚く、シミができて景になっている。三島・刷毛目・粉引は、手法上共通のもので、粉引は白土を全面に化粧がけした上から施釉したもの、刷毛目は白土を刷毛で刷き、三島は細かい捺型文を地紋風に全面に捺した上から白刷毛目をかけて拭きとったのが、ちょうど三島暦のようなのでこの名があり、一名暦手ともいわれる。三島は井戸と並んで古く、室町時代から茶碗として使われている。礼賓寺(李朝時代の外賓接待の役所)用に造られたものには「礼賓」の象嵌銘があり、上手物が多いので、とくに礼賓三島とよんで貴ばれた。また鶏竜山窯跡(忠清南道)発掘の三島や刷毛目は、作行きが鋭く軽妙なのですこぶる愛好されている。そばは、井戸類似のものが井戸脇と呼ばれたように、もと井戸のそばという意から出た名であるが、浅めで見込みがひろく、そば形りといって姿に特色がある。斗々屋・柿のへた・伊羅保は、寂び物といって茶の湯では渋さの極としてもっとも貴ばれるものであるが、斗々屋には平と本手とあり、柿のへたは伏せた姿が似ているのでこの名があり、伊羅保には釘彫り・片身替りなどがある。この三種のうち、ことに伊羅保などはすこぶる技巧的で、日本の茶人の好みによる焼製を思わせる点が多分にある。檜垣風の彫三島もその類といってよい。呉器は撥高台の姿に特色があり、大徳寺呉器・紅葉呉器・錐呉器などがあるが、多くは御本茶碗の類である。割高台は高台の特色によっていわれるが、もとは祭器の生まれである。朝鮮茶碗の中には江戸前期に釜山の倭館の窯で日本からの御本(御手本)すなわち切形によって焼かれたものがあり、これを御本茶碗というが、おもなものに御所丸・立鶴・金海・絵御本などがある。〈満岡忠成〉

高麗陶磁 こうらいとうじ

朝鮮、高麗時代の陶磁器には多くの種類があるが、当時もっとも珍重され、また今日すぐれた遺例が多いのは青磁である。高麗青磁の起原は明らかでない。しかし初期とみられるものに、九―一〇世紀の中国青磁、とくに浙江省越州窯のいわゆる秘色青磁に酷似したものが多いため、その影響をうけて焼造が始まったと考えられている。もっとも見事な高麗青磁が焼かれたのは一二世紀とされ、当時高麗の人々は「翡色」青磁とよんで珍重したといわれる。高麗青磁の遺例のうち器形がよく整い釉薬の色合のきわめて美しいものがこれに当るとされるが、なかには釉下に線彫や浮彫で文様を細かく彫りつけたもの、透彫を加えたもの、鳥獣人物を形どったも



高麗茶碗 斗々屋茶碗 銘「利休とゝや」 大阪 藤田美術館 紹鷗・利休 織部・遠州が所持したといわれる名品。銘の由来については堺の商人魚屋(斗々屋)が朝鮮からとりよせたという説, あるいは魚屋所持のものという説などがある

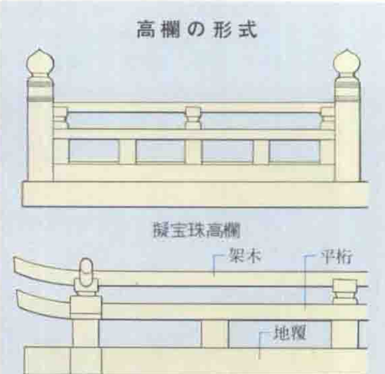


高麗陶磁 〈右〉高麗青磁蓮華唐草文水瓶 高さ21.8cm 重文 東京 根津美術館 12世紀ごろの作で, 高麗象嵌青磁で日本にあるもののうちもっともすぐれたもの 〈下〉三島茶碗 銘「二徳三島」 高さ6.9cm 口径14.8cm 高麗茶碗のうちでも, 三島は古い時期にあたり, 15世紀ごろ日本に運ばれたらしい。この茶碗は利休が所持しのち, 二徳斎・三井家と伝えられたもの

のなどがあり、名高い中国宋代の青磁にも劣らない優品がある。釉下に鉄絵具で文様を描いた鉄絵青磁や、白土と黒土を象嵌した独特の象嵌青磁もほぼこのころ始まったらしく、中国陶磁の影響を脱して高麗独自の作風を確立したことが認められる。全羅南道康津郡大口面の沙堂里七号窯、全羅北道扶安郡保安面の柳川里一二号窯はこの時期の代表的な窯とされている。一三世紀は高麗青磁の爛熟期で、象嵌青磁がもっとも盛んに焼かれた時期である。しかし作調は次第に崩れ、象嵌文様には単純な菊花文や雲鶴文をくりかえして用いる傾向があらわれている。またこのころ銅を使って淡紅色の文様をあらわした、いわゆる青磁辰砂や、金彩を加えたものがつくられたことも注目される。一四世紀には作調の低下はさらにいちじるしく、簡略な象嵌文様に、青磁といえないような透明性の釉薬が薄くかかったものが、各地で盛んにつくられる。これは高麗青磁が次の李朝時代のいわゆる三島手へと移行したことを示している。高麗時代には白磁も焼造されたが遺品は稀で、また中国の白磁との区別がむずかしい。しかし独特の象嵌白磁の遺例もあり、末期には李朝白磁に近い重厚な白磁も焼かれている。また鉄釉のかかった高麗天目、全面に鉄絵具を塗って青磁釉をかけた鉄彩手とよぶ黒い焼き物もつくられ、それらは黒高麗とも呼ばれている。鉄彩手にも白土の象嵌を施したものがある。褐色のいわゆる鉄砂釉や、緑釉をかけた例もあるが遺品は少ない。さらに濁った暗黄褐色の灰釉が薄くかかった泥釉と呼ばれる特異な焼き物があり、黒ずんだ無釉焼締めの陶器も新羅以来ひきつづいて各地で焼かれたらしく、一般民衆が日常に用いたのはむしろそうした雑器であったと考えられている。〈長谷部楽爾〉

甲良豊後　こうらぶんご　（一五七四—一六四六）江戸初期の大工棟梁。近江国甲良庄（滋賀県甲良町）の生まれ。名前は宗広、豊後は受領国名である。江戸幕府の作事方大棟梁となり、幕府の造営する建築で大きな活躍をした。現存する主要作品に日光東照宮、台徳院霊廟（二代将軍秀忠の廟。一部だけ残る）、寛永寺五重塔がある。またその子孫は代代作事方大棟梁を世襲し、建仁寺流と称する大工技術を伝えた。〈大河直躬〉

高欄　こうらん　欄干と同じで、縁・廊下・橋梁の端に設けた手すりをいう。もとは勾欄の字を用いて端がそり曲がった欄干を表わした。高欄は日本では法隆寺金堂をはじめとして古くから各種の建築に用いられた。形式は大別して、組高欄（隅の部分で水平の部材を交差させたもの）と擬宝珠高欄（隅に親柱という柱を立て、その上に擬宝珠をおくもの）の二種類ある。また階段わきの傾斜した高欄を昇り高欄、入口そでにつける高欄を袖高欄という。擬宝珠は高欄の柱の頭部につける装飾で、ふつうは宝珠をかたどったタマネギ形であるが、*唐様の建築では逆蓮（あるいは「さかばす」）と呼ぶハスの花を伏せた形を用いている。高欄の三段に並ぶ水平材は上から架木・平桁・地覆と呼ぶ。〈大河直躬〉



合理主義建築　こうりしゅぎけんちく　近代初頭の主知的な建築傾向をさしていう。一九世紀後半、工学技術の飛躍的な発達や鉄、ガラス、コンクリートという新材料の出現を前にして、近代建築はその歩を進めた。これらの十分な活用を新しい建築のあり方に求める知性主義からすれば、伝統的な様式が葬られ、すべての装飾性や象徴主義が破毀されるのは必然であった。いつの時代でも「合理的」でなければ存在しえない建築に、あえて「合理主義」の名がとられるのは、このように激動的な変革期を背景にもっているためである。近代建築の父とされるウィーンの*ワーグナーが、その著『近代建築』で、(1)建築目的の把握と充足、(2)材料の適正な選択、(3)簡単で経済的な構造、(4)これらを前提として自然に成立する形式を説くとき、「合理主義」のおおよそがいいつくされる。同じウィーンの建築家ロースが、ウィーン分離派に残存した芸術主義を攻撃して、装飾にまとわれない純粋形態を強調するのも同様の意味からであった。ロースがこの啓示を受けたのは、アメリカの無名の建築物がもつ目的に即した単純な造形からであり、またシカゴ派の簡素な鉄骨造からであった。*ル・コルビュジエが「合理」の建築家であるとして、彼をゆり動かしたのも、遠くギリシアの「合理」であると同時にこのアメリカの倉庫と工場の「合理」なのであった。やや歴史をさかのぼり、フランス革命期「合理の時代」の建築家フランスのルトゥー、イギリスのソーンにおける幾何学主義を加えるならば、これらの系譜から近代初頭の合理主義建築の意義が浮びあがる。合理主義的思想は、やがて工業時代と深くかかわり、あるいは機能主義という大名目のなかに吸収されつつ、二〇世紀における建築の主流をかたちづくって行く。このとき「非合理主義建築」の表現派が、「合理主義」のひよわな側面をうめるように一方の陣営をはった意味も大きい。〈高見堅志郎〉

広隆寺　こうりゅうじ　京都市右京区太秦蜂岡町。広隆寺は秦寺・秦公寺・蜂岡寺とも呼ばれ、百済から伝わった仏像を聖徳太子が推古一一年（六〇三）に秦河勝に賜わったので、川勝は太子のために発願して推古三一年に寺を興したという。最初は山城国葛野郡九条河原里・荒見社里に創建されたが、後に現在の五条荒蒔里に移転した。弘仁九年（八一八）に全焼し、道昌僧都らが復興に努めたが久安六年（一一五〇）ふたたび焼失。永万元年（一一六五）に再興された。現在の講堂がその時の遺構である。その後この寺は太子信仰の霊場として、今日に法灯を伝えた。国宝の桂宮院本堂（鎌倉）は八角円堂で、屋根を檜皮葺にし、腰には縁をめぐらすなど、住宅的な温和な気分がある異色の建築。建長三年（一二五一）西大寺の澄禅が建立した。このほか講堂（藤原）が重文になっている。

講堂には国宝の仏像が三体ある。まず木彫阿弥陀如来坐像（貞観）は講堂の本尊で丈六の巨像。胸前に説法印を結ぶ。永原御息所の御願で、天長・承和の間に造立されたとみられる。木彫不空羂索観音立像（貞観）は天平風の秀麗な美しさをみせる貞観時代初期のすぐれた作品。千手観音立像（貞観）は前者に似てはいるが、全体として貞観彫刻の性格はより進んでいる。ほかに重文の木彫虚空蔵菩薩・地蔵菩薩坐像（貞観）がある。

霊宝館には有名な国宝、木彫弥勒菩薩半跏思惟像二軀（白鳳）がある。大きい方を宝冠弥勒といい赤松材の彫像で、中宮寺弥勒像とともに並び称される名作である。小さい方は泣弥勒と呼び、頭に宝髻を結うほか、天衣が革製なのがめずらしい。二軀とも広隆寺の創建時期を考えるのに重要な彫刻である。木彫十二神将立像（藤原）は仏師法橋長勢の作品中唯一の遺例で、藤原時代の神将像としてもっとも代表的な様式を示す。ほかに重文の塑造弥勒仏坐像（天平）、千手観音坐像（藤原）、木彫地蔵菩薩立像（貞観）がある。

書の国宝には『広隆寺資財交替実録帳』一巻（貞観）、『広隆寺縁起資財帳』一巻（貞観）があり、前者は寛平二年（八九〇）、後者は貞観一五年（八七三）の撰述と推定され、ともに広隆寺の由緒や寺宝を録して官に報告した文書である。〈斉藤　孝〉

広隆寺　桂宮院本堂
聖徳太子の別宮であったと伝えられる国宝の八角円堂。現在のものは鎌倉時代（13世紀）に建てられた。堂内に春日厨子を置き，現在も聖徳太子像を安置している

虹梁　こうりょう　中央のそり上がった形の梁で、日本・朝鮮・中国などの古建築に多く用いられる。古い形は法隆寺回廊にみられるように円弧に近く、文字どおり虹形の梁であるが、時代が下ると、中央部分はほぼ水平にし、両端に強い丸みをつけるようになる。ふつう建物の主屋にかける長大なものを大虹梁、庇の柱をつなぎとめる短いものを繋ぎ虹梁と呼ぶ。また、唐様の建築では、海老虹梁という、両端に高低差のある特殊な形式の繋ぎ虹梁が用いられている。〈大河直躬〉

香炉　こうろ　仏の供養のために香をたくのに用いる仏具。書院の床の間の装飾品としても使用される。資材は金・銀・銅・陶磁器など種々ある。その用法や形状によって、居香炉・柄香炉・釣香炉・聞香炉・袖香炉などの別がある。掛物に神仏の名号、名僧の道号、勅筆、高僧の墨蹟などを用

いる場合は、空炷香炉と称して、寄口のもの、つまり煙返になったものを使用する。聞香炉は、聞香の遊芸をおこなう際に用いる香炉であって、一重口の小形のものを使用する。千家の七事式にも、これを用いる。釣香炉は装飾専用、袖香炉は懐中用である。また、不浄香炉といって、不浄の場所に置いて清浄するために用いるものもある。香炉の

〈右〉**香炉**　楽焼獅子香炉（桃山時代）　高さ25cm　この香炉は文禄４年の銘があり，獅子の頭部が火屋になっている。作者は長次郎とともに楽焼に従事していた宗慶で，獅子の胸に「楽」の円形の印がある

〈左〉**顧愷之**　「女史箴図巻」部分　大英博物館　彼の画は唐代にほとんど失われたが，幸いにも唐代の模本と推定されるものがのこり，六朝時代の絵画と生活風俗を知る貴重な資料となっている

形態には、一重口・袴腰・火舎・襷・千鳥・芦垣・鞠・桶・四方・すだれ・根太・舟・鴨・獅子などがある。香炉を畳床に飾る場合には、香炉台・春日卓・八足台に飾るが、盆にのせることもある。香炉盆には、青貝・堆朱・堆黒が知られるが、香炉はまた、台子・志野棚・大棚に置くこともある。なお、名物の香炉には、茶の湯の開山といわれた珠光が所持した珠光香炉、不破屋宗達が秘蔵したという不破香炉、駿河（静岡県）の守護大名今川家に伝来した千鳥の香炉、公家の烏丸家に伝わった烏丸香炉、武野紹鷗が秘蔵したという紹鷗香炉などがある。珠光香炉は、形状からいうと、煙返しのために広く作った縁のところが船べりの枻に似ているので、枻香炉ともいわれ、白磁である。〈桑田忠親〉

顧愷之　こがいし　（三四四ごろ—四〇六ごろ）『女史箴図巻』の作者として名高い中国東晋(三一七—四二〇)の画家。この時代には書家に*王羲之(三二一—三七九)、詩人に陶淵明（三七二—四二七）らが輩出して、江南に移ってからの漢民族にはじめての豪華な文化の実を結んだ。顧愷之は江蘇省無錫の人で、博学で詩文にすぐれ、官吏として昇進したが、絵画はとくに巧みで、名画家として当時に誉れが高かった。彼は才絶・画絶・癡絶の三絶と称せられたが、よくその芸術家的性格を表現している。

「女史箴」とは女性の戒めを述べ徳育の資としたもので、絵画と文章から成っている。中国の古代絵画は宗教画に端を発し、漢代になると忠義・孝行などの道徳的意味のある絵画に変化する。晋時代には、まだその余風がおこなわれていたのである。顧愷之の図巻は現存の中国絵画としては最古のもので、真筆であるか否かは長いあいだの問題であったが、現在では唐時代の模写であろうとの意見に大体一致している。全体に補筆・補絹がはなはだしいが、六朝絵画の高い水準と、当時の日常生活をうかがう歴史資料として貴重である。

この図巻は歴代の王朝に伝えられてきたが、清末の動乱にさいしイギリスに渡り、現在はロンドンの大英博物館に保存されている。また日本にも、大正一二年に小林古径・前田青邨が模写したものが、東北大学図書館にある。〈杉村勇造〉

📖大英博物館蔵『顧愷之女史箴図巻』（一九六六・朝日新聞社）巻子仕立原色複製・限定版

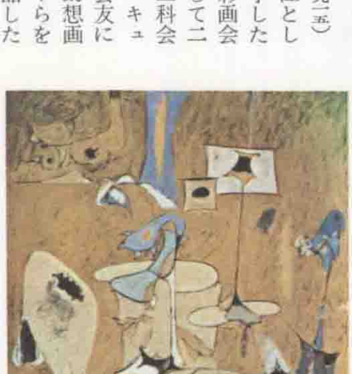
古賀春江　こがはるえ　（一八九五—一九三三）大正後期から昭和初期にかけての前衛洋画家。明治二八年六月一八日、久留米市の善福寺住職古賀正順の長男に生まれた。幼名は亀雄。明治四五年(一九一二)上京して太平洋画会研究所に学び、翌年日本水彩画会研究所に入り石井柏亭に師事。大正四年（一九一五）僧籍にはいって良昌と改名し、呼び名を春江とした。翌年宗教大学（大正大学の前身）に入学したが、病気で中退して画作に専念し、日本水彩画会会員となった。一一年『埋葬』ほかを出品して二科賞を受賞して注目され、同年中川紀元ら二科会の若手前衛作家と「アクション」を結成し、キュビスム系の作品を発表した。一五年二科会会友に推され、このころからクレーの影響で詩的幻想画風に移っていく。さらにキリコ、エルンストらをとりいれ、昭和四年（一九二九）の二科展に出品した『海』『素朴な月夜』のシュルレアリスム画風を確立するに至った。同年二科会会員となり、八年九月一〇日没した。晩年、川端康成らと親交を結び、新感覚派の詩作を試みている。〈小倉忠夫〉

📖宮川寅雄著『日本近代絵画全集24　古賀春江』（一九六三・講談社）

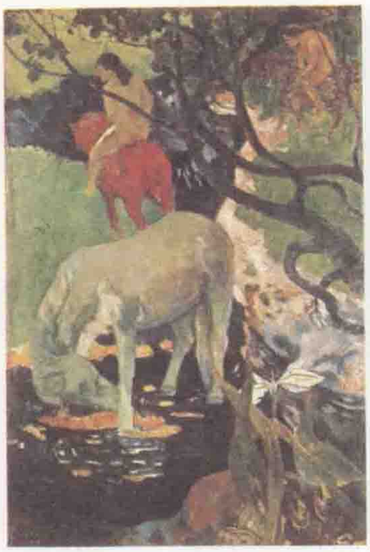
古賀春江　「煙火」(1927)　油彩　90.5×61cm　神奈川　川端家　画家であると同時に詩人でもあった彼は，作品にちなんだ詩を時に残している。「物語の王者の如く高貴に華々し」とこの「煙火」についても歌っている

ゴーキー　Arshile Gorky　（一九〇四—四八）アルメニア生まれのアメリカ人画家。一〇月二五日ヨッツ・ゾーレに生まれ、一六歳で移民として渡米、ボストンおよびプロビデンスの美術学校で学んだ。*セザンヌと*ピカソの影響を受けたが、一九三〇年代から*ミロの作品にひかれ、*シュルレアリスムに向った。四〇年代はじめから徐々に幻想性を混じえた抽象表現主義に移るが、四六年に火災による作品の焼失と癌の手術などから、その傾向はいっそう強くなった。不安と苦悩のうちに生み出されたイメージは、有機的で繊細な描線と幻想的な色彩により生命力が与えられ、作品のなかで独得な表現的要素となっている。しかし、四八年に、自動車事故による不治の傷害をうけ、その打撃から、七月二一日シャーマンでみずからの命を断った。〈田中文雄〉

ゴーギャン　Paul Gauguin　（一八四八—一九〇三）フランスの画家。六月七日パリに生まれる。父が共和主義のジャーナリストだったので、一八五一年のルイ・ナポレオンのクーデターのとき、一家をあげて南米ペルーへ亡命、父は途中で没し、ゴーギャンと母と姉の三人でリマへ行った。彼らがふたたびフランスへ帰ったのは五五年（七歳）である。その後六五年には見習水夫として商船に乗りこみ、七一年、母の死とともに船を降りてパリの株式仲買所ベルタンの店員となった。七三年に、デンマーク生まれのメット・ソフィ・ガットと結婚し、経済的にも恵まれた。一方、絵画に興味をもち、とくに印象派の絵画にひかれて彼らの作品を収集していたが、二七、八歳ごろからは日曜ごとに絵画研究所へ通うようにもなった。七六年、はじめてサロンへ出品し、*ピサロと知り合ったのがきっかけで、やがて八〇年の第五回印象派展に出品し、以後その常連となった。八二年にはピサロの紹介で*セザンヌやギョーマンらと親交を結び、いよいよ画家になる決心を固めた。そして翌八三年、三五歳を迎えて、ついに株式仲買所をやめて絵画に専心しだした。しかし、生活は苦しく、妻とも不和になり、一時、妻の実家のあるコペンハーゲンに行ったが、ここでも思うようにならず、結局、妻子と別れてパリへ戻った。八六年六月には都会生活に疲れ果てて、ブルターニュのポンタバンに移った。そしてここでは、それまで



ゴーキー　「婚約Ⅱ」(1947)　油彩　128.9×96.5cm　ニューヨーク　ホイットニー美術館　茶色の画面にさまざまな形態と色と線とが不安な精神を託して，自由に描かれる抽象表現主義者ゴーキーの晩年作



← 4

↑ 1

← 3

→ 2

ゴーギャン

1.「われらいずこより来たり，いずこへ行くか」(1897)　139×375cm　ボストン美術館
わが子の訃報に接し，自殺を決意したゴーギャンが遺作とするつもりで制作した作品で，偶像を中心に人間の誕生から死にいたる歴史が描かれている
2.「かぐわしき日々」(1896)　94×130cm　リヨン美術館
3.「帽子をかぶった自画像」(1893—94ごろ)　46×38cm　パリ　印象派美術館
4.「白い馬」(1898)　141×91cm　パリ　印象派美術館

の印象派風の外光描写を捨てて、次第に彼独特の装飾的な画法に向かい、セリュジェ、モーリス・*ドニ、*ボナールら、のちの*ナビ派の人たちに多くの影響を与えた。一一月にパリへ戻ってからは、*ゴッホや*ロートレックらと知り合い、とくにゴッホとは深く結ばれた。八七年パナマに向けて船出するが、途中南大西洋のマルティニーク島にとどまった。翌年パリに帰り、次いでゴッホとともに南フランスのアルルで過ごした。しかし、互いに妥協できない性格は、やがてゴッホの耳切り事件によって悲劇的な別れとなった。一八八九年ふたたびポンタバンに行き、『黄色のキリスト』などを描き、また彫刻・版画・陶器も試みたが、このころになると、ゴッホから啓示を受けた日本の浮世絵の影響も実を結び、いよいよ独自の画風となった。しかし、生活は相変わらず苦しく、一方、文明世界への嫌悪は強くなるばかりで、ついに九一年、南太平洋のタヒチ島へ去った。この第一回タヒチ滞在で『マンゴをもつ女』『死霊は見守る』などの傑作をのこす。その後一時パリへ帰り、またコペンハーゲンにも行ったが、どこへ行っても心の満たされることなく、孤独と絶望のうちに九五年にふたたびタヒチへ渡った。彼の傑作として名高い『ネバ・モア』『われら、いずこより来たり、いずこへ行くか』『タヒチの女たち』などの作品はこうした晩年の作である。タヒチでも貧困と孤独が、しかも病魔が彼を苦しめ、自殺を企てたり、ときには土民を擁護して現地の白人官憲と衝突もしたが、未開人の健康な人間性と熱帯の明るく強い色彩が彼の芸術を完成させたのである。一九〇一年マルキーズ諸島のヒバ・オア島に移ったころは、彼の肉体は梅毒と不摂生のためにほとんど回復の見込みがなかったが、肉体に鞭打って、油絵をはじめデッサン・版画・彫刻に没頭し、『マルキーズ諸島にて』『海辺の騎手たち』などの作品が生まれた。やがてその翌々年、幻に見た雪の日の幻影『雪のブルターニュ風景』を最後に、五月八日数奇の生涯を閉じた。彼の芸術のもつ一種の象徴性と内面性、そして非自然主義的傾向は、二〇世紀絵画の発生の大きな根元となった。〈嘉門安雄〉

📖粟津則雄解説『現代世界美術全集7　ゴーギャン』(一九七〇・集英社)　▽R・ゴールドウォーター著、嘉門安雄訳『ゴーガン』(一九六二・美術出版社)　▽ゴーギャン著、大島利治訳『ノア・ノアータヒチ紀行』(一九六八・大和書房版「人生の名著19」所収)

五行明満　ごぎょうみょうまん　⇨木喰

国宝　こくほう　⇨文化財保護法

ココシュカ　**Oskar Kokoschka**　(一八八六—一九八〇)　オーストリアの画家・版画家。三月一日ペヒラルンに生まれ、ウィーン工芸学校に学ぶ。一九〇八年ごろから表現主義的傾向に向かい、はじめ多くの戯曲を書く。一〇年ベルリンの「シュトゥルム」のサークルに加わり、心理的な肖像画によって表現主義を推進する。第一次世界大戦に従軍して戦傷を負い、一九年ドレスデン美術学校教授となる。二四—三一年中近東、北アフリカ、ヨーロッパ各地を旅行し、バロック的な風景画を描く。三七年ナチスによって作品を没収され、三八年ロンドンに亡命、戦争中は神話をモチーフとしてナチスへの抗議を描いた。風景画・肖像画のほか幻想的な絵も描いているが、あざやかな色彩の変化・諧調を特色とし、思想的内容を盛った石版連画も残している。四六年にはウィーンの名誉市民となり、五三年以降ジュネーブ湖畔ビエンヌーブで過ごした。八〇年二月二二日没。〈野村太郎〉

ココシュカ　「風の花嫁」(1914)　油彩　181×221cm
バーゼル美術館　1916年の「シュトルム」展出品作

ゴーサルト　⇨マビューズ

ゴシック美術　—びじゅつ　中世後期、西ヨーロッパに起った美術で、*ロマネスク美術の発展の結果として、一二世紀中期にその萌芽が見られ、一三世紀にフランス、イギリスにおいて明確な様式が確立される。つづく二世紀間に西ヨーロッパ全体に伝播してさらに発展、変化し、一五世紀初頭イタリアで形成される*ルネサンス美術にとってかわるまで存続した。ゴシック Gothic の用語は、元来ゲルマンの一部族ゴートの形容詞形であるが、イタリア・ルネサンスの美術家たちが、中世における古典美術の衰微はゴートによると考

え、中世建築を非難するのにゴートの形容詞形を「粗野な」という意味で使ったのが、中世建築の様式名として通用するようになったものである。ゴシック美術の様式は、まず建築において、とくに聖堂建築にその実現を見るが、これに付帯する彫刻、絵画、あるいは工芸に対しても、この様式名が適用されるのはいうまでもない。

【建築】ゴシック建築の特徴は構造上の三要素、すなわちリブ・ボールト（支骨穹窿）、バットレス（控壁）、および尖頭形アーチに端的に示されるが、これらの組織的な適用によって、形態の上で仰高性もしくは上昇感が強調されるとともに、構造の上では斜圧力がいちじるしく軽減される。ゴシック建築にとってもっとも重要視される課題は、壁体の塊量性の除去であったから、壁体は薄くなり、窓の面積が拡大されていくが、この脆弱化した壁体を力学的に保護するために、いわゆるリブ・ボールトが適用された。この構造によると、穹窿の重要が、支骨によって支柱に集中されるので、壁体は重量を支える役目をほとんどまぬかれるのである。さらに外壁に沿ってバットレスが並び、支柱にかかる斜圧力を外部から支えている。また穹窿、入口、窓などにおけるロマネスクの半円形アーチがゴシックでは尖頭形になり、尖頭の角度を拡げたり狭めたりすることによって、広さと高さを自由に調節し、さらに聖堂内の空間構成を視覚的に強調するようになった。

ゴシック美術の形成にはキリスト教信仰の高揚や、都市生活の隆盛が端的に反映している。聖堂建築の新しい形式が合理的探究と実際的な技術的経験の積み重ねによって実現されていったように、彫刻や絵画においても、人間についての新しい自覚や、自然や実生活に対する関心となって、ゴシック美術を成り立たしめている。北フランスに発達したゴシック建築は、一二世紀においてはまだロマネスク的傾向が残って過渡期の様相を払底しきれないため、初期ゴシック建築と呼称して、次世紀の古典的ゴシック建築と区別している。一三世紀後期になると、洗練された建築技術を誇示する、いわゆるレヨナント様式 style rayonnant がおこなわれ、一四―五世紀には、窓のデザインで波形を並列して火炎状を示す、フランボアイヤン様式 style flamboyant が流行して、都市建築に盛んに用いられた。

フランスのゴシック建築は、イタリア、ドイツ、イギリスなどヨーロッパ各地に伝播し、それぞれの地方色を加味した様式を生み出した。シトー派修道会を通して普及したイタリアのゴシック建築は、伝統的なバジリカ形式が存続して、穹窿は低く窓は小さく、ゴシック建築特有の軽快な上昇感にとぼしい。外壁は多色大理石によって装飾され、内壁はフレスコ壁画で装われている。イタリアでは例外的な外観構成を見せる*ミラノ大聖堂は、主として北ヨーロッパの建築家の手になるものである。ドイツでは最初は北フランスの影響を強く受けるが、一四世紀以降になるとドイツ独得の形式であるハルレンキルヘ Hallenkirche が推進される。この聖堂形式は身廊と側廊の穹窿の高さを均一にし、聖堂内部を高い窓に囲まれた単一空間に統一するものである。スペインでも当初はフランスの影響を強く受けるが、やがてそれにイスラム系の様式が織り込まれ、スペイン独特のムデハール様式が形成された。イギリスにおいては、フランスの影響下にありながらも、固有の様式が確保されていて、一三世紀の初英式（アーリー・イングリッシュ early English）、一四世紀の装飾式（デコレーテッド・スタイル decorated style）、一四世紀以降の垂直式（パーペンディキュラー・スタイル perpendicular style）と呼称される様式によってその発展が跡づけられる。とくに一四世紀中期になると、穹窿のデザインは扇形にひらく繁雑な形式となり、窓には直線格子をとりつけて細分化し、すぐれた装飾効果を見せるようになる。

なお後期ゴシック建築で注目されるのは、フランドル地方およびイタリアの北部で発達した市庁舎・邸館などの世俗建築である。

【彫刻】ゴシックの聖堂は「石の聖書」といわれるほど、おびただしい彫像群で飾られる。それらは主として聖堂の正面、入口の上のティンパナム、それを取り囲む幾層ものアーチと楣石、入口の両脇の列柱、その下の腰石などにみられるが、たんにキリスト教的主題のものだけでなしに、多彩な主題が豊富に表現されている。これらの彫像には、人間の自然に接近しようとする自然主義の傾向が目立つようになるが、北フランス、*シャルトル大聖堂の西正面および南北入口の彫像群、あるいは*ランス大聖堂や*アミアン大聖堂のそれとを比較してみると、その推移が理解される。後期ゴシックになると建築形態の複雑化に伴い、彫刻様式も変化する。彫像にはリズミカルな動感がみられ、衣襞は人体の起伏に従うようになる。さらに人物の個性的描写も意図されるようになるが、ドイツのナウムブルク大聖堂の寄進者などに、その示例が求められる。聖堂内部には大彫像や多翼祭壇画として、キリスト、聖母子、受胎告知などが表わされる。そして、その聖母子は神の母あるいは天の女王としてよりも、こうした神学的解釈によらない人間的な母子の慈愛の姿として現わされ、また、わが子の死を嘆き悲しむピエタが生まれる。これらの建築彫刻は、一二世紀の初期ゴシックにおいては、建築の形態に即応した幾何学的構成が維持されているが、次第に彫刻が自律的な形態をとるようになり、建築形態との協調が失われていく。そのため後期ゴシックにおいては人物の丸彫像が急速に増加し、またドイツでは木彫も盛んになった。イタリアでは一三世紀後半からピサを中心に自然主義的傾向をもつ*ピサーノ（父子）に代表される流派が形成され、来たるべきルネサンス美術を予告する。

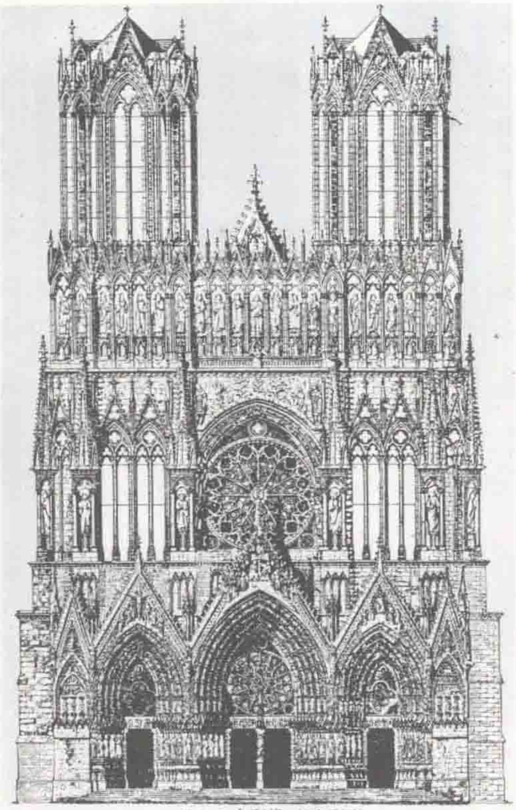
【絵画】ゴシック式聖堂建築には壁画を描くべき壁面はほとんどなく、そのかわり多くの窓があって*ステンドグラスが発達する。これは窓に展開する彩色ガラスの芸術で、ロマネスク時代の壁画にとってかわったといっても、壁画の代用というようなものではなく、彩色を透した光によって、聖堂内にはまったく新しい空間が作り出されることになる。ロマネスク時代にもステンドグラスは存在したのであり、ゴシック時代になっても、技術的にはそれほど変っているわけではない。種々の色（赤と青が主で、後に黄・緑・紫・茶が用いられた）のガラスを鉛でつないで像を表わすこれらの窓は、サン・ドニ修道院、シャルトル大聖堂からフランスの各地やドイツに広まって、ゴシック独自の美を現出した。一二世紀のものは、シャルトル大聖堂西窓、ポワティエ大聖堂東窓などに見るように、色ガラスは不純物を含み微細な不均一性を持つが、これを透過する光線はそのためデリケートな振動が与えられ、見事な色彩効果を示している。一三世紀になると製造技術に精巧さが加わり、聖堂建築の発展に伴い、ステンドグラスは質量ともに最盛期を迎え、大聖堂の広大な空間は五色の光に彩られ、天上的世界を現出した。この世紀の後半から一四世紀にかけて、無色ガラスに単色のデッサンを焼付けた、いわゆるグリザイユが現われ、一方有色ガラスは絵画の影響で色のニュアンスは豊かになるが、光の芸術たる本来の性質は弱まる。

イタリアでは建築様式がアルプス以北の諸地方とはやや異なり、壁面が多く残されたので、壁画の製作が依然として続き、一三世紀末から一四世紀にかけて*チマブーエ、カバリーニ、*ジョットその他の画家が活躍した。とくにジョットの描く人間像は、これまでの絵画には見られない力強い量感と動勢をもつほとんど彫像のような人体で、北フランスのパリのノートルダム、シャルトル、サン・ドニの大聖堂内陣を飾る一三世紀の浮彫群との親近な関係を見逃がすわけにはいかない。また一四世紀のイタリア絵画で重要なのはシエナの画家たちのそれで、*ドゥッチョをはじめ、シモーネ・*マルティーニ、リッポ・メンミ、*ロレンツェッティ（兄弟）など、それぞれ傑作をこの都市に残している。これらの建築装飾としての絵画以外に、パリを中心に一三世紀のミニアチュール（手写本挿絵）の優美な様式がもてはやされ、これに新鮮な写実味を加えた一四世紀のフランス絵画が形成されていった。そこにはドゥッチョやシモーネ・マルティーニの影響が現われるが、フランス・ゴシックの伝統が根強く底流し、イギリス、フランドル、ライン地方の絵画を主導していた。フランスに来たフランドル人のうちから何人もの名画家が輩出したが、*ランブール（兄弟）が描いた『ベリー公のいとも豪華なる時禱書』の挿絵が、フランドル人のパリ芸術を代表する。これらパリを中心に活躍したフランドル系の挿絵画家たちによって、近代絵画の方向が確立されるが、同時に祭壇画、タブローも、一五世紀以降急速な進展を見せる。とくにフランドルでは*ファン・アイクやロジェ・ファン・デル・*ワイデンなどのすぐれた画家が輩出して、おもに油彩による写実主義絵画を確立した。このころ、聖堂以外の邸館建築が発達するが、その内部装飾に、壁画のほかに*タペストリーが、「動く壁画」として、北フランスおよびフランドル地方で盛んに製作された。アンジェ大聖堂に残る『黙示録』のタペストリーは、九〇余図からなる代表的作品である。一四世紀ごろから紙の普及とともに版画が流行するが、まず南ドイツを中心に木版がおこり、やがて銅版画も現われて、各地で多様な発展を見せる。最初は輪郭線を強調する簡潔な表現であったが、ハーフトーンや立体感の表出にも関心が向けられていった。〈浜谷勝也〉

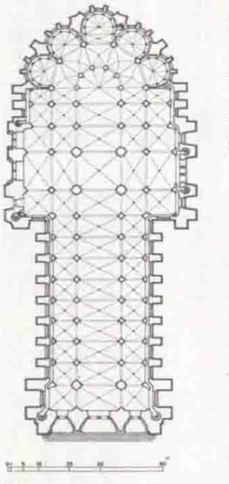
[文] 吉川逸治編集『世界美術全集29 西洋中世Ⅱ』（一九六三・角川書店）▽E・ランベール著、辻佐保子訳『ゴシック美術』（一九六五・美術出版社）▽H・ホーフシュテッター著、飯田喜四郎訳『ゴシック』（一九七〇・美術出版社）▽アンリ・フォション著、神沢栄三他訳『ゴシック』（一九七三・鹿島研究所出版会）

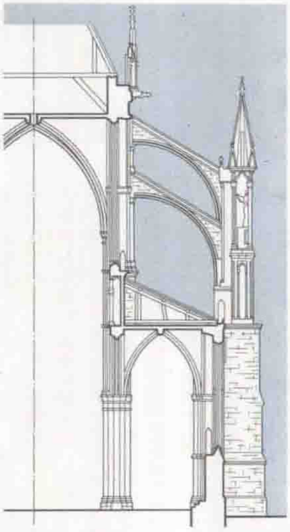
小島成斎 こじませいさい （一七九六―一八六二）幕末四大家の一人に数えられている書家。代々備後（広島県）福山藩士で、名は親長、静斎と号し、はじ

ゴシック美術

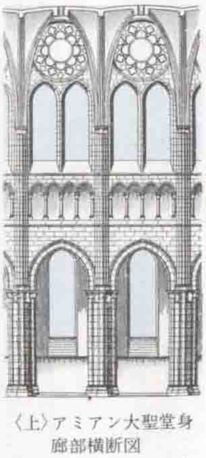


ランス大聖堂（西正面）





〈上〉ランス大聖堂平面図
〈右〉同聖堂身廊部横断図



〈上〉アミアン大聖堂身廊部横断図
〈左〉シャルトル大聖堂身廊部縦断図
①高窓　②トリフォリウム　③アーケード
④ピア　⑤ピナクル

2

1

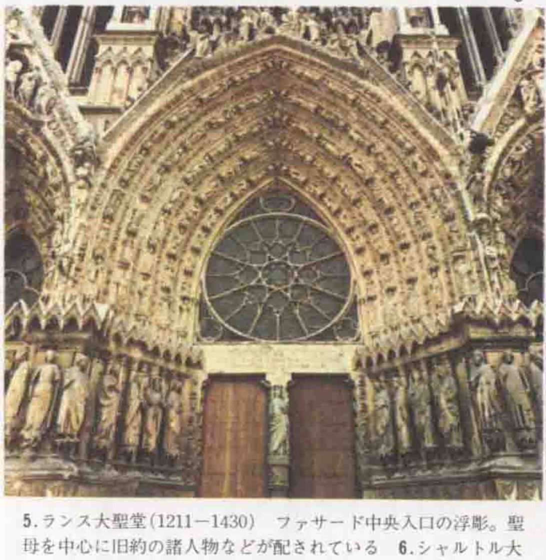
1.オルビエト大聖堂（13世紀末―16世紀）　イタリアの後期ゴシック　2.ベルメーホ「ミロスの聖ドミニクス」(1474―77)　242×130cm　プラド美術館

4

3

3.アミアン大聖堂内陣（1220―50）　全長145m　穹窿の高さ43m　フランス・ゴシック　4.グロスター大聖堂回廊（14世紀後半）　イギリスの後期ゴシック　改築で複雑な装飾の垂直式ゴシックの外被がつけられた

5



6

5.ランス大聖堂(1211―1430)　ファサード中央入口の浮彫。聖母を中心に旧約の諸人物などが配されている　6.シャルトル大聖堂扉口の彫像群の一部で，フランス・ゴシック彫刻の代表作

め＊市河米庵に書を学んだが、彼が退廃的な明清の風を尚ぶのをきらってその門を去り、名を知足、字を止節、号を成斎と改めた。以後はもっぱら晋唐の書を学び、とくに楷書は虞世南、行書は趙模、草書は孫過庭、隷書は漢石経、篆書は秦刻石を慕って一家を成した。また学は狩谷棭斎・松崎慊堂につき、説文や律令の研究に努めた。成斎は書法を小道とみなして書家とよばれることをいさぎよしとせず、みずからは律令学者をもって任じ、藩主阿部正弘の信任も厚く、奥用人格に進み、嘉永年間（一八四八—五四）幕府のロシアへの復書も書いている。書では特に虞世南風の楷書をよくして品位もあり、門流の高橋泥舟がこれをよく伝えた。随筆に『酣中清話』、考証に『唐太宗屏風書釈文』『淳化祖帖釈文』などがあり、文久二年一〇月一八日六七歳で没。〈北川博邦〉

児島善三郎 こじまぜんざぶろう （一八九三—一九六二） 洋画家。明治二六年二月一三日福岡市に生まれる。大正二年（一九一三）長崎医専薬学科を中退して上京し、岡田三郎助の本郷絵画研究所に学んだ。一〇年二科展に初入選、翌年二科賞を受賞し、またこの年、平和記念東京博覧会に出品して褒状を受けた。一三年フランスに留学し、昭和三年（一九二八）帰国して第一五回二科展に『鏡を持つ女』ほかの滞欧作を特別陳列した。五年二科会会員となるが、同年の暮れに退会して里見勝蔵ら同志と独立美術協会を創立した。しだいにフォービスム風と南画伝統とを融合して、独自の解釈と画境を開き、さらに第二次世界大戦後は花の静物画にも華麗な装飾画風をうち立てた。昭和三七年三月二二日没したが、同年、現代日本美術展において、その遺業に対して特別賞が贈られた。代表作に『瀬戸の風景』『アルプスへの道』『雪柳と海芋と波斯の壺』などがある。〈小倉忠夫〉

〈左〉**児島善三郎**　「アルプスへの道」（1951）　油彩　73×91cm　東京　国立近代美術館　フォービスムの手法を取り入れながら，同時に日本の伝統的装飾性をも生かした作品

〈下〉**呉春**　「柳鷺群禽図屛風」（1780ごろ）　紙本着色　六曲一双　全図164.5×367.0cm　重文　東京　山崎家　愛妻雛路を失い傷心を抱いて池田に逗留したころの名作

五重塔 ごじゅうのとう ⇨仏塔

呉　春 ごしゅん （一七五二—一八一一）江戸中期の画家で四条派の創始者。本姓は松村、初名は豊昌、通称を文蔵といい、字に伯望、允白、号に月渓、蕉雨亭、百昌堂など。宝暦二年三月一五日、京都の金座年寄役の長男に生まれ、金座平役となっただけに、大判小判の数え方にも、真似手のない生来の器用さが現われていたという。画技ははじめ大西酔月（？—一七八〇ごろ）について学んだ。酔月は明和五年（一七六八）版『平安人物志』にものる当時名の知られた画家であったが、やがて＊与謝蕪村を師とする。安永三年（一七七四）ごろと推定される。彼の名が翌年の『平安人物志』画家部に載っていることから、よほど懸命に蕪村画を学んだものと思われるが、俳句にも大きな興味を示している。天明元年（一七八一）摂津国池田（現在の池田市）に移り、翌年の春、池田の古名呉服里にちなんで呉春と改名した（これには異説もある）。

五年にわたる池田時代は呉春の画風が一つの頂点を極めた時期で、蕪村から学んだ技法と平明な自然観察を基礎に、『柳鷺群禽図屛風』のような傑作をのこした。天明六年、帰洛した呉春は＊円山応挙と関係を深め、翌年応挙が指揮した兵庫県香住の大乗寺障壁画制作に参加している。その後は画風上でも応挙の影響を受け、寛政七年（一七九五）の第二次大乗寺障壁画では応挙の技法を完全に習得、蕪村画風との統一を試みている。『泊船図襖絵』（醍醐寺三宝院）にもっともよく現われているこの瀟洒な画風は、弟の松村景文（一七七九—一八四三）に継承されて四条派を形成した。呉春の作品は蕪村の影響が強い前期と、応挙画風に移行後の後期といずれを高く評価するかは判断の分かれるところであるが、彼の個性は後者の方によく現われていると思われる。文化八年七月一七日、京都四条東洞院の自宅で没。〈河野元昭〉

呉昌碩 ごしょうせき （一八四四—一九二七） 中国、清代の画家。名は俊、字は俊卿で後に昌碩と改め、蒼石とも書した。号は缶廬・老缶・苦鉄・大聾その他多い。清の道光二四年に浙江省安吉県に生まれ、一七歳で太平天国の乱に遭遇して諸地に流浪し二一歳で帰郷した。ついで篆刻を学び書を研究して、石鼓に刻してある古籀の書体を極め、さらに絵画の道に入って大名を揚げた。書・画・印刻では近代の第一人者である。彼は上海に長く居住していたので、その作品は日本で高く評価され、数多く伝来している。画は花卉画が多く、山水画は少ない。〈杉村勇造〉

古神宝 こしんぽう 祭神の使用に供するため、古く神社に奉納され、現在まで伝わっている宝物類のことで、古神宝類とも称する。祭神を男女の人間になぞらえ、日常生活に必要な調度、衣類、装身具をはじめ、生活用具、武器、武具、楽器の類を調進し、奉納したものであるが、このようなことがいつごろから始まったかは明らかでない。記録の上では『三代実録』元慶八年（八八四）に神琴二面を新造し、春日大社に奉納した記事がみえ、また『延喜式』巻四伊勢大神宮の項に神宝二一種が記されていることなどから、平安前期には制度として実施されていたことが考えられ、その後も古制にならっておこなわれていたようである。神宝の奉納は、⑴神社の式年遷宮や造営に際して調進される場合（熊野速玉大社、春日大社など）と、⑵天皇、皇族、貴紳の参詣の際に奉納するもの（春日若宮、厳島神社など）とに大別される。神宝の種類は遺品だけをみても多岐にわたり、手箱類、櫛や鏡をはじめとする化粧具類、束帯の袍、下着の袿、袴などの服装類、太刀、弓、矢、矢を入れて背に負う胡籙などの武具類、その他さまざまである。これらはいずれも格式の高い神社に奉納され、どれにも共通していえることは、当代工芸美術の粋を集めた第一級のものが大部分で、美術史の上からも貴重な資料となっており、文化財としての価値も高いことである。〈永井信一〉

呉　須 ごす ⑴染付に使用する酸化コバルトの顔料。釉をかけてから還元炎で強く焼くと美しい青に発色する。天然のもの（天然呉須・岩紺青）、酸化コバルトを含むガラスとしたもの（スマルト・花紺青）、近代的な精錬法によったもの（人造呉須）などがある。⑵中国産の複雑な染付（青花）。明代に景徳鎮の民窯で焼かれた染付の雑器も含まれるが、一般には明末（一七世紀中期）福建・広東地方で焼かれた輸出用の染付をさし、また同地方産のものは青白磁・赤絵などもすべて呉須手とよぶ慣習がある。〈長谷部楽爾〉

小杉放庵 こすぎほうあん （一八八一—一九六四） 画家。明治一四年一二月三〇日栃木県日光に生まれる。本名国太郎。明治二九年（一八九六）日光在住の洋画家五百城文哉の内弟子となり、三三年上京して小山正太郎の不同舎に入門、三五年太平洋画会会員となって出品した。翌年から未醒の号を用い、日露戦争に従軍、このころ近事画報社に籍を置いて挿絵を描き、また漫画の筆もとっている。四一年

呉昌碩　「葡萄葫芦図」　紙本彩色　175×47.3cm　彼は特異な花卉画で一風を築いたが，上海に住んでいたので，日本にも請来作品が多く，欧米人にも知られている

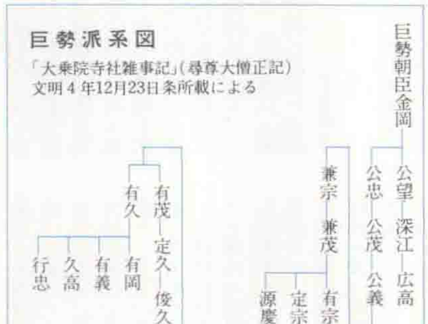
小杉放庵　「瘤取」(1949)　紙本着色　59×59 cm　東京　出光美術館
晩年好んで民話から主題を取り上げたが，こぶとりじいさんが鬼と踊る屈託のないこの作品もそのひとつ

美術誌『方寸』の同人に加わり、この年から文展に出品して第四回展で三等賞、第五回展で『水郷』、第六回展で『豆の秋』と連続して二等賞となる。大正二年（一九一三）渡仏し、翌年帰国して日本美術院の再興に参加、同人として洋画部を主宰した。一一年森田恒友、山本鼎らと春陽会を創立。『老子出関』ほかに独自の東洋的浪漫主義を示した。昭和四年（一九二九）中国に遊び、放庵と改号、しだいに渇墨画の制作が多くなる。同一〇年帝国美術院会員となる（三三年日本芸術院会員を辞退）。第二次世界大戦後は新潟県赤倉に居を移し、新文人画ともいうべき気品ある独自の水墨画を残し、三九年四月一六日同地で没した。歌人としても知られ、『故郷』ほかの歌集、また『帰去来』などの随筆集もある。〈小倉忠夫〉

五姓田芳柳　ごせだほうりゅう　（一八二七—九二）　幕末から明治の画家。文政一〇年二月、江戸赤坂に生まれ、幼時から絵をよくし、*歌川国芳についた。一七歳ごろ諸国を旅したとき、長崎でオランダ画を見てその魅力につかれ、洋風画を学ぶ機会をねらっていた。元治元年（一八六四）横浜に移住して、横浜新風景や肖像画を絹地に描いていたが、そのおり三年前から同地に定住しているワーグマンのことを聞き、自分よりも息子の次男義松を弟子入りさせて学ばせた。これは慶応二年（一八六六）、義松一二歳の時で、ワーグマンはこの天才少年を愛して指導に熱を入れた。芳柳は墨色による写実的陰影法のいわゆる写真画を五姓田流の洋風画とよばれながら相変らず描いていたが、明治六年（一八七三）東京浅草に帰り、西南の役には大阪臨時陸軍病院に出張を命じられたり、侠客新門辰五郎とはかって公園でジオラマを興行したりしたが、二五年二月一日、六三歳で没した。なお、一八年には義松の弟子でのち養嗣子とした倉持子之吉に二世芳柳（一八六四—一九四三）をゆずり、柳翁と号した。

五姓田義松　ごせだよしまつ　（一八五五—一九一五）　安政二年四月二八日、江戸に生まれ、ワーグマンに学んだのち父芳柳から独立し、明治七年、東京へ移住、九年工部美術学校開校とともに*フォンタネージについて油絵技法を学んだ。翌年、学校をやめて内国博覧会に出品して最高賞二等になったことからも、よほど画技の進歩が目ざましかったと思われる。一三年パリに遊学、レオン・ボナに師事し、二年後には日本人画家として最初のサロン入選を果たし、二二年帰国。滞欧作品にはすぐれた作品が多いが、父芳柳とともにおこなったアメリカ旅行（一八九〇）後の後半生は健康を害して制作も思わしくなく、展覧会出品もおこなわず、不遇のうちに晩年を過ごして大正四年九月四日に没した。〈竹田道太郎〉

巨勢派　こせは　巨勢金岡を祖とし、平安前期から室町時代まで存続した画派。日本絵画史上最古にして最長の画系を保った。平安時代には宮廷画師の中心としておもに世俗画の発展に尽くし、鎌倉時代以降は南都に下って興福寺大乗院の絵仏師として活躍した。『大乗院寺社雑事記』文明四年（一四七二）一二月二三日の条に載る「巨勢派系図」がその家系を詳しく伝えている。巨勢金岡は九世紀後半の人で、神泉苑の監であったが画技にすぐれ、当代最大の画家と称された。元慶四年（八八〇）に大学寮の先聖先師九哲の像、仁和四年（八八八）に鴻儒の肖像を宮中の障壁に描いたことなどが知られる。確実な遺品はないが、記録から推して、作風は従来の唐絵の要素を強くのこす一方、日本的な画題を扱い、大和絵興隆の先駆をなしたと考えられる。その後継者巨勢相覧は昌泰四年（九〇一）に絵所画師となり、その子と思われる公忠、公望（茂）も一〇世紀中ごろの宮廷絵師として活躍した。公望の孫広貴（弘高）は関白藤原道隆邸の屏風絵、世尊寺の障子絵などの制作をはじめ数多くの記録がのこり、一〇世紀後半から一一世紀初めにかけて幅広い活躍をみせ、金岡以来の世俗画の伝統をさらに進めて、その古典様式を確立したと思われる。一二世紀には信茂、宗茂らが出て院、宮廷を中心に活躍のあとがみられる。その後鎌倉時代の初め、有尊のころに南下して興福寺の絵所に定着し、以後、子孫が画系を伝えて中世南都絵仏師の中心をなした。〈村重　寧〉



巨勢派系図
「大乗院寺社雑事記」（尋尊大僧正記）
文明４年12月23日条所載による

巨然　こぜん　生没年不詳。中国、宋代（一〇世紀）の画僧。江寧（今の南京）の人。僧であったが画を巧みにし、南唐の李後主が宋に降ったとき、ともに宋都の汴京（今の開封）に来て開元寺に住したという。彼の山水画は董源の法を学び妙境に達した。画風は林間曲径というような野趣を表現することにつとめ、またその間の楼亭人物の描写も巧妙であった。五代宋初の山水画家では前に荊浩、関同、後に董源、巨然ありといわれていて、この四人は宋代山水画派の代表として後世に大きな影響を与えた。〈杉村勇造〉

小袖　こそで　小袖という言葉は古く一〇世紀の前半に書かれた『延喜式』の正月七日の青馬の口取りが小袖をつけているというのがある。これがどのようなものかは明らかでないが、正式の袍に対して袖の細い略服のような上衣らしい。同じく一〇世紀半ばごろの『西宮記』の天皇・皇太子の礼服の条に大袖・小袖とあるのは、表着の広袖の衣に対して下に着る袖の細いものを称していて、この呼称はその後近世までおこなわれている。ただし、これらはいずれも小袖という名称は同じでも、ここにいう袖口のつまった袖を持つ垂領形の表衣として近世以後その完成形を持ち、現代の和服に直結している小袖とはやや性格を異にしたものである。

この意味での小袖のもとになったのは、古く衫とか汗衫とかいったような肌着にはじまり、上流の人はこれを下着に用い、庶民はこれを一枚着の上衣として用いたものと思われる。小袖が装束の下に着られるようになったのは平安時代の中期以後のことであろう。その形は、はじめは簡単な筒袖様のものであったらしいことが『伴大納言絵詞』（平安後期）にみる貴族の女性の姿からも察せられる。また地質に絹と布の別はあっても、形の上では当時の庶民の女性にみるものとたいして違いがなかったようである。

小袖の下にすこしずつ丸みがでて、袂が形成されていくのはほぼ鎌倉時代に入ってからで、上流の女性の小袖にはじまり、やがてその召使いから一般市井の女の小袖に及んでいったと思われる。この間に、平安・鎌倉期を通じて現存する唯一の実物資料の中尊寺の藤原基衡（一一五七没）棺から発見された燧袖のついた小袖は、その形がやや特殊で、後身幅四八センチ、裄八三センチではあるが、注目に値する。

厚い装束の下に用いられた肌着と庶民階級の着たきりの一枚着（冬は袷、重ね着）と、貴賤両者の小袖をへだてていた前者の数多い襲衣装が、武家の勃興に伴う公家階級の弱体化から次第に簡略化し、一方、下級衣服の下剋上性のつきあげで、ついに両者が一本化して近世の小袖服飾の方向がはっきりしたのは室町期の応仁の乱以後のことと思われる。ここで、これら比較的身分の低い人々の小袖に模様のついたものが現われたことは注目に値し、上に美しい織物を重ねていた貴族たちの小袖が白を正式として近世以後の装束にまで及んでいるのに対して、すでに鎌倉ごろから庶民の小袖は藍を主として、かなり大きな絵模様で、この点では庶民が貴族に先行して近世の小袖模様につながるものを持っていたといってもよいであろう。

室町中期からほぼ桃山末ごろまでの小袖は、形態的にみると、まだ発生期の素朴な下着的な性格を持っている。おもな特徴は、丈が対丈で比較的短く、平均二一センチの袖幅に対し身幅が一・七—一・八倍と広く、なかには二倍に及ぶものもある。

次に江戸初期から中期のはじめ、元禄ごろまでにかけては、丈はまだ対丈ではあるが次第に長さを増してくる。袖幅と身幅の差は少なくなり、ついにその比は一になる。袖に振りのついた振りつき小袖、いわゆる振袖は、元来つけ紐のついた子

どもの着物からでたものだが、このころには若年の女性に多く用いられ、長さも次第に長くなっている。次に享保を中心とした江戸中期から後期にかけての小袖はいわば完成期のもので、身丈は裾を曳くように長く、袖は大きくなり、袖幅と身幅の比は初期のものと反対に袖幅の方がすこし広くなってくる。ことに振袖には六尺袖（一ﾒｰﾄﾙ）の大振袖が現われ、全体が大きく派手になり、表着としての形態上の完成がはっきり認められる。

形の上の発展につれて、小袖模様、小袖染織とも時代を追っての変化がみられる。初期には織物や小紋系の型染のほかに多彩な絵模様への要求として、刺繍・摺箔・描き絵・絞を主体とした辻が花染がおこなわれている。模様はかなり自由な絵画性を持ったものが現われているが、全体的には中世風な織模様から抜けきれず、肩裾小袖や段々に絵模様が一つの区画のなかに閉じ込められたもの、衣服全体に模様が広がっている形が多い。

次の発展期の江戸前期のものは、技術的には、繍・箔・絞の域を出ないが、用い方が生地を大きく黒・紅などの不整形の区画に絞り分け、その上に細かい刺繍・箔を置いたいわゆる慶長の地無し小袖から、小袖いっぱいに模様を絞り、これに刺繍を加えた豪華な寛文から元禄の小袖模様に移る。次の完成期の小袖の特徴に友禅染の完成がある。これは糊の線を用いた描き染めで、これによって、染めによる多彩な絵模様が完成し、刺繍や箔はその補助手段となった。こうした動向は江戸中期から後期にかけてその頂点に達するが、反面、庶民階級では粋な縞や絣・小紋・中形の小袖が流行しはじめ、友禅にも色差しせず、糊で模様を白抜きして刺繍を加えたものが御殿物にもみられるようになった。ほかに茶屋染の帷子、刺繍の打掛、腰巻と、江戸末期は完成期にふさわしく多彩である。

最後に小袖の言葉の用語上の違いについて一言のべると、小袖を小袖型の表着と解すれば、まとって着る打掛・腰巻すべてがこれに当る。しかしふつう小袖といえば、じかにその上に帯を締めて着付けて着るものを意味する。江戸時代は、小袖は絹の袷仕立て、麻の単は帷子、木綿・麻の袷・綿入れは小袖または布衣、絹の単は単衣と区別して用いていた。（山辺知行）

1

3

2

5

4

小袖
1.能装束肩裾縫箔小袖（桃山時代）下着・内衣としての白地小袖の名残を示すもの。小袖の肩と裾の部分を州浜形に切って縫箔を入れてある **2.**慶長小袖（江戸初期）細かい繡いと摺箔と紋によって裂の面をおおいつくしているようなこの時期独特のスタイルで、俗に「地無し」ともよばれている **3.**黒地御簾草花模様打掛（江戸時代）打掛も小袖の一種で、これは黒地に一面の繡いと紋を施した豪華なもの **4.**白地梅竹模様小袖（江戸時代）単衣の麻の小袖。ふつう帷子とよばれる。染めと繡いで茶屋染風に仕上げてある **5.**黒紅綸子地几張文様絞繡振袖（江戸時代）江戸中期ごろから用いられた若い女性の振袖。大柄なとび文様が、繡いと紋で表わされている

古代地中海の美術　こだいちちゅうかいのびじゅつ

●地中海とヨーロッパ文明 ●地域と年代
●新石器時代 ●青銅器時代　クレタ美術 ●鉄
／ミュケナイ美術／フェニキア美術
器時代　ギリシア美術／ヘレニズム美術
▼別刷「古代地中海の美術」

地中海はヨーロッパ文明の形成に重要な役割を果たしてきた。とくに古代においては、美術をはじめとする重要な文化活動の多くが、地中海とその周辺地域に発達した。もちろん古代の地中海を、一つのまとまった世界あるいは文明圏として把握することは容易ではない。時間的にも空間的にも、それはきわめて広い範囲を包括しており、明白な統一体としての内容も外観も、しばしば欠けているからである。しかし一方、そこに同一の風土にはぐくまれた、共通の性格をもつ古代文明を想定することは不可能ではない。

●**地中海とヨーロッパ文明**　最近の考古学の発達によって、はるかな昔から、イベリア半島から小アジアに至る広大な地域に、しばしば文化の交流があったことも判明してきた。その様相を正確に把握するには今後の研究をまたねばならないが、今日までに発見された遺跡や遺物についてだけ考えても、地中海を共通の基盤として古代文明が開花し、建築や彫刻をはじめとする数々の秀れた美術が生まれてきたことは明らかである。従来は、クレタ美術、ギリシア美術というように地域や時代により個別に扱われるに止まっていた研究も、今日ではそれらを基盤として、古代地中海世界という視点から考察しようとする傾向も生じてきた。M・グラントの研究などはその一例である。

●**地域と年代**　地中海はかつては盆地であり、現在は海底となっている地域にヨーロッパ最古の新石器文化が生まれたと想像されている。しかし、これを別にすれば、古代地中海世界は東から、シリア、小アジア（アナトリア）、エジプト北部、キュクラデス諸島とクレタ島、ギリシア本土、イタリア半島、シチリアとサルディニア、イベリア半島南岸などのブロックに分けることができる。文化の発展は概して東部地域が早く、徐々に西に及んでいる。年代的にみれば、前第七千年紀から前第三千年紀に至る新石器時代に、はじめて土器や石器、小像などが生まれている。最近の発掘で、この時期にすでに神殿がつくられ、壁画が描かれていたことも確認され、地域によって差はあるが、前第三千年紀中ごろから地中海の東部は青銅器時代に入り、クレタやミュケナイの芸術活動も飛躍的に発展した。前第一千年期には鉄が主要な金属として登場し、これ以後、各国家の形態は整い、芸術活動も主として国家を基盤としておこなわれるようになる。古典古代のギリシア美術、帝政時代のローマ美術などはその例である。ローマ時代の終末期に、ヨーロッパ中部のゲルマン系諸族の力がローマを圧倒し、地中海は文明の母胎としての意義を失ったと考えられる。

●**新石器時代**　古代地中海美術の最古の遺例は、地中海東部の小アジアおよびシリアの新石器時代の遺跡にみられる。とくに一九六一年以降発掘が続けられている小アジア南部のチャタル・ヒュクは、ラジオ・カーボン（放射性炭素）の含有量にもとづく年代測定によって、前六五〇〇年ごろから前五〇〇〇年ごろに至る集落址であることが判明したが、祭祀の場所と思われる室をはじめ多くの室をもつ家屋集団が発見され、そこには翼を広げる禿鷹、踊る人物群、牛や鹿などがあざやかに描かれていた。女神と思われる、動物を左右に従えた女性像や、その夫と思われる男子像も出土し

ている。工芸品としては、精巧な燧石（ひうちいし）製の儀式用短刀や珠を連ねた装身具が発見されている。チャタル・ヒュクの美術は、高度に組織化された家屋群や具象的な絵画や彫刻の存在を明らかにしたことによって、従来の新石器時代の美術に対する概念を変えるものといえる。一方、死海の北にあるイェリコでは、前第五千年紀に属する都市が発掘され、一九五三年にはそこから石膏によって肉づけされ彩色を施された数個の頭蓋骨が発見された。それは、もっとも写実的な彫刻と呼び得るものである。土器の発達は、前第四千年紀ごろから顕著になる。小アジアのハジラール、メルシン、キジルカヤ、ギリシア本土のセスクロ、ディミニ、ルーマニアのククテニなどからそれぞれ特色のある彩文土器が出土している。文様は単純な幾何学的モチーフから様式化された動物、植物に及び、素朴ではあるが魅力あるものが少なくない。轆轤（ろくろ）は初期の段階では用いられず、またガラス質の釉薬も使われていない。なお、小アジア、シリアはメソポタミア北部と隣接し、土器の形体や文様に相互に影響があったと考えられる。

●**青銅器時代**　青銅器時代の中心はエーゲ海の周辺地域、とくにクレタ島、キュクラデス諸島、ミュケナイ、ティリュンス、オルコメノス、ピュロスなどのギリシア本土各地、小アジアのトロイである。金属の使用は前第三千年紀にすでにみられ、エレクトラム（金と銀の合金）や金、銅や青銅などによる小像や装身具がつくられていたが、第二千年紀には一般化した。この時期にはまた、切り石や焼成煉瓦による堅固な建物がつくられ、内外は浮彫や壁画で飾られた。彫刻では、第三千年紀中ごろから前二〇〇〇年ごろにかけて、キュクラデス諸島でつくられた「キュクラデスの偶像」がとくに注目される。島嶼産の大理石を用い、簡略化された抽象的な形体によって人体を表現したもので、現代の抽象彫刻に通ずる新鮮さがある。

【クレタ美術】前二〇〇〇年ごろに、クレタ島では一人の王による全島の支配が確立され、クノッソスに大宮殿が造営された。このころからクレタは東部地中海の海上交易をほとんど独占し、文化的にもきわめて高度の達成を示した。美術活動もきわめて盛んで、クノッソスに加えてマリア、ファイストス、ザクロなどにも壮麗な宮殿が相次いで建てられた。いずれも方形の中庭をかこんで祭祀室、執務室、饗宴室、居住区、倉庫などが並ぶ広大なもので、汚水処理や排水の設備もそなえ、また美しい壁画で飾られていた。これらの絵画は、エジプトの墳墓壁画を除けば、古代絵画の中でもっとも古く、もっとも卓越した作品群で、さまざまの姿態の人物をはじめ草花や小動物、鳥や魚がのびのびとした筆致であざやかに描かれている。また、行列路などには神聖視された雄牛や貢物を捧げる人物などが表わされている。彫刻は大型のものはつくられず、石、粘土、象牙、青銅などによる小像で、礼拝者像や奉納像が多い。「蛇女神」と呼ばれる粘土製の女性像は、とくに名高い。工芸はきわめて盛んで、石器、青銅製の厨房器具など多製の装身具、石製印章、陶器をはじめ貴金属岐にわたる。なかでもカマレス式と呼ばれる陶器は、暗色の地に白や黄で流麗な文様を描いたきわめて洗練された美しさをもっている。クレタ陶器は装飾文様として、章魚（たこ）や魚、海草や貝などの海洋的モチーフを多用したが、この点でも古代地中海の美術をもっともよく代表するものといえよう。また牛を神聖視し、牛角や牛頭を聖なる象徴として扱ったことは、前出のチャタル・ヒュクをはじめ、メソポタミアやエジプトに同様の例があり、そこになんらかの連関を想像させる。

【ミュケナイ美術】前二千年紀の中ごろ、ミュケナイはクレタを圧倒して東部地中海の支配者となった。今日残るクノッソス宮殿は、大地震による崩壊後に再建されたもので、この新宮殿の主がクレタ人であったかミュケナイ人であったかは説が分かれている。美術活動については、ミュケナイがはじめはクレタ美術の様式や技術を学んだことは疑いない。しかし、たとえば建築の形式や副葬品の様相は、ミュケナイとクレタの美術が基本的には異なることを示している。ギリシア本土に建てられたミュケナイ人の宮殿は、いずれも巨石を積み塁壁で囲んだ堅固な城砦の形式をとっている。主要な室は中央に炉をもち、前部に入口の間をつけた、いわゆるメガロンの形式であるが、これはこの民族の北方起原を示すとされ、ミュケナイ、ティリンス、ピュロスなどが代表的な宮殿遺構である。弾頭形の天井をもつ穹窿墓も発達し、ミュケナイ、オルコメノス、ピュロスなどに大規模な遺例があるが、とくにミュケナイの通称「アトレウスの宝庫」は石造技術の粋を尽くした傑作である。この種の切石積みの構築は、北方のセスクロやディミニにすでに見られるほか、マルタ島やサルディニア島にも存在が認められ、地域相互間の交流を想定することもできる。

宮殿の壁画は、漆喰の上に平塗りの色面をもつフレスコ画で、クレタのものに近いが表現はやや硬い。彫刻的な作品としては、ミュケナイの円形墓域から出土した埋葬用の仮面が名高い。金板を槌起して死者の肖像を浮彫したもので、なかでも発見者のシュリーマンが英雄アガメムノンのものと誤認した老人の仮面は、威厳にみちた容貌によって名高い。ミュケナイの工芸は、「黄金に富めるミュケナイ」とうたわれたように、金製品に秀れたものが多い。また走る動物や狩猟する人物な

古代地中海の時代区分

エジプト	年代	クレタ	キュクラデス	ギリシア本土	トロイ
古王国時代	(紀元前)	新石器時代	新石器時代	新石器時代	
	2600				第1市
第4王朝	2500	前宮殿時代 I ／ 初期ミノア時代 I	初期キュクラデス時代		
第5王朝	2400			初期ヘラディック時代	
	2300	前宮殿時代 II ／ 初期ミノア時代 II			第2市
	2200				
	2100	前宮殿時代 III ／ 初期ミノア時代 III			
第11王朝～第17王朝 中王国時代	2000	第一宮殿時代 I ／ 中期ミノア時代 I	中期キュクラデス時代	中期ヘラディック時代	第3市
	1900	第一宮殿時代 II ／ 中期ミノア時代 II			
	1800	第一宮殿時代 III ／ 中期ミノア時代 III			第4市
	1700	第二宮殿時代 I			
	1600	第二宮殿時代 II ／ 後期ミノア時代 I	後期キュクラデス時代	後期ヘラディック時代 I ／ 初期ミュケナイ時代	第5市
第18王朝 新王国時代	1500	第二宮殿時代 III ／ 後期ミノア時代 II		後期ヘラディック時代 II ／ 中期	
	1400	後期ミノア時代 III		後期ヘラディック時代 III ／ 後期	第6市
	1300				
第19王朝	1200				第7市
	1100				

古代地中海の世界

どを刀身に象嵌した豪華な短剣や、貴石を彫った印章も注目される。陶器はクレタ風の様式化された動植物文に加えて、戦士の列などの人間像がモチーフとして現れたことが注目される。ミュケナイ陶器は第二千年紀中ごろ以降地中海各地に輸出され、またしばしば輸出先の製陶の伝統と結合して、ユニークな地方的製品を生んだ。キプロス島の青銅器時代の陶器などはその好例である。

〔フェニキア美術〕ミュケナイの勢威は前一二〇〇年ごろから衰えはじめたが、この時期以降、前九世紀の中ごろまで、シリア沿岸のカナン地方に住むフェニキア人が地中海全域にわたって活躍し、美術の分野でも注目すべき成果をあげた。その本拠地がエジプトと小アジアの接点に当たり、また西に向って海が開けていたために、フェニキアの美術には各地域の美術の混合・折衷がいちじるしい。しかし地中海産の貝からとれる染料を用いた美しい紫色の織物や金銀の皿、精巧な象牙細工などは古代世界でも非常に珍重された。建築や彫像などは略奪・破壊を受けてほとんど現存しない。フェニキア人はきわめて秀れた航海民族であったため、地中海各地の美術の交流が促進されたことはとくに意義深いと考えられる。

●**鉄器時代**　前一二世紀末にミュケナイ文明が崩壊してから、統一国家としてのギリシアの誕生までのほぼ三世紀間は一般に暗黒時代と呼ばれているが、美術活動も不振でわずかに幾何学様式と呼ばれる陶器や小像が知られるにすぎない。前八世紀ごろから、ギリシア本土および小アジア沿岸地域で美術は急速に開花しはじめ、前五世紀に絶頂に達する。この発展には明らかにオリエント諸地域やエジプトの美術が影響しており、その媒体としての地中海を無視することはできない。

〔ギリシア美術〕小アジアとの交流もギリシア美術の成立にとってきわめて重要な意義がある。前七世紀ごろに盛んに製作されたいわゆる「東方化様式」の陶器や、前六世紀、アルカイック期の彫像とくに少女像が、イオニア風の衣装をつけてあらわされているのは、この事実を裏書きする。デロスの聖域に残る獅子像、あるいはアテネをはじめ各地に残る有翼のスフィンクス像なども、この東方の影響を示す一例であろう。神殿建築は前七世紀からの遺例が現存するが、方形の区画を列柱でとりまくその基本形式は明らかに前述のメガロンを原型とするものである。ギリシア美術は前五世紀に、アテナイを中心として輝かしい成果をあげたが、パエストゥム、セリヌス、シラクサなど西方の植民地、とくにイタリア半島の南部とシチリア島で、地方的ではあるがきわめて精力的な活動を示した。

〔ヘレニズム美術〕アレクサンダー大王によるギリシア世界の拡大は、いわゆるヘレニズムの美術を生むこととなった。一地方芸術にすぎなかったギリシア美術は、ここに幅広い国際的な性格をおびることとなる。とくに「ヘレニズムとはギリシア的要素とオリエント的要素の融合である」といわれるように、その美術はオリエントの伝統的な美術と結びついて、規模の壮大、色彩の華麗、人間感情の直接的な表出などギリシア本来の美術には欠けがちであった要素を強めることとなった。神殿建築や奉納用彫像など従前と同じ目的をもつものにも、構成や姿態にこの新しい要素が認められる。壮大で機能的な都市の造成、快適な居住宅建築などが盛んにおこなわれはじめた。アレクサンドリア、ペルガモン、デロス島、やや遅れてポンペイなどにその典型的な例をみることができる。

ヘレニズム世界は地中海東部からオリエント地域を主な舞台として展開したが、ローマによってさらに西方に拡大された。地中海はローマの内海の様相を呈した。今日大規模な列柱やアーチの跡をのこすローマの都市遺跡は、アフリカ北岸、スペイン、フランス、アドリア海沿岸、小アジア沿岸、シリア沿岸など、地中海全域にわたっている。地中海美術はその解体の直前に、ローマによってはじめて、地方的差異のない完全に等質のものとなったのである。→ギリシア美術　〈友部　直〉

▽村田数之亮編『世界美術大系4　エーゲ美術』（一九六二・講談社）　▽Fr. Matz ; *Kreta, Mykene, Troja* (1956, Stuttgart)

呉　鎮　ごちん　（一二八〇—一三五四）中国、元代の画家。黄公望、倪瓚、王蒙とともに元末四大家の一人。字は仲圭、号は梅道人また梅花道人。浙江省嘉興県の人。山水画は巨然を、墨竹画は文同を師として学んだ。村夫子をもって自任し、あえて世に迎合しなかったが、良紙を持ってくると喜んで描いたという。彼の画風は倪瓚と同じく墨法を重んじたが、枯淡の画ばかりではなく、蒼勁な樹木や重山、平遠の山水などとやや幅が広い。墨竹画を好んで描き、その遺品も山水画とともに伝来している。彼の生活は豊かではなく、近隣の画人盛懋（子昭）の家には往来の客が多かったため、その妻がこれを笑ったところ二〇年後を待てといったという。果たして後にはその言葉のとおりになったという話も伝えられている。元の至元一七年に生まれ、至正一四年七五歳で卒した。〈杉村勇造〉

ゴッツォリ　Benozzo Gozzoli　（一四二〇—九八）イタリア初期ルネサンスのフィレンツェ派の画家。フラ・*アンジェリコの弟子であったが、師の精神性は受けつがず、達者な写実的技法で世態風俗の豪華さを風俗画的に扱った。代表作はフィレンツェのメディチ・リッカルディ宮の礼拝堂に描いた壁画『東方三賢王の行列』（一四五九）で、多数の実在人物の肖像を克明に描きこみ、当時のフィレンツェ社会を反映させた絢爛豪華なものであったが、精緻をきわめた装飾的効果を強調するあまり、内面的な精神性には欠ける。その後フィレンツェを出て後半生を地方都市で活躍、ピサで没した。サンジミニャーノの『聖アウグスティヌス伝』の一連の壁画は、技巧的なものが少なく、彼の最高の作とされるが、晩年ピサのカンポサント（埋葬堂）に一八年かかって描いた旧約物語の二一面の大壁画（第二次世界大戦で被爆）は、技法的にはすぐれたものをみせながら、細部描写に徹底的な写実をこらし、風俗画的傾向をますます強めていた。〈摩寿意善郎〉

ゴッツォリ　「東方三博士の礼拝」（1469）フレスコ　パラッツォ・メディチ　メディチ家の礼拝堂を飾る壁画の一部で、三つの壁面がベツレヘムに向う三博士の行列を描いている。馬上の若く美しい青年は当時の著名な人物ロレンツォ・イル・マニフィコ

コッテ　Charles Cottet　（一八六三—一九二五）フランスの画家。七月一二日ル・ピュイに生まれる。パリに出て、ピュビ・ド・シャバンヌの教えを受け、はじめは印象主義的な色彩処理を求めたが、次第に内面性を深め、黒や褐色を基調とする敬虔な感情に満ちた画面を構成するようになる。南欧、北アフリカ、近東諸国を訪れたが、スペインでの強い影響とともに、とくにブルターニュ海辺への彼の愛着は、代表作『ブルターニュの葬式』をはじめ、後期の暗い漁村風景によく示されている。アンドレ・ドーシェ、リュシアン・シモンらと「バンド・ノワール」（黒の団体）を結成。この名は印象主義からの離脱の一つの流れをよく表わしている。九月二五日パリで没。〈小川栄二〉

ゴッホ　Vincent van Gogh　（一八五三—九〇）オランダの画家。北ブラバンドのフロート・ツンデルト村に質素な牧師の子として三月三〇日に生まれる。少年のころから孤独を好み、一つのことに熱中する性格があった。一六歳のとき、伯父の世話でハーグの画商グーピル商会に雇われ、美術館通いに熱中する。数年後、ロンドン支店、さらにパリ支店へ移った。その間に恋愛に失敗したり、宗教書に熱中したりして次第に職務にふさわしくない行動が多くなり、一八七六年に解雇された。その後はロンドン近くの寄宿学校の語学教師、ドルトレヒトの書店員などになったが、いずれも長つづきせず、一方、宗教への情熱はいよいよ高まって、七七年（二四歳）アムステルダムへ出て牧師になる勉強をはじめた。そして翌年、ブリュッセルの短期牧師養成所を終わると、みずから志願して貧しいベルギーの炭鉱ボリナージュにおもむいた。ここでの彼は熱烈な信仰心から、すべてを犠牲にして伝道に従事したが、結局は失敗し、それとともに宗教的情熱も薄れて、一年に近い放浪生活のなかから、八〇年になってようやく画家としての道を選んだ。そして、ブリュッセル、ハーグ、アンベルスの各地で勉強をつづけたが、彼の描くものは絶えず労働者や農民など、現実の下層の人たちの姿であり、その周辺の生活、風景であった。しかもその間、貧困と病苦につきまとわれ、また二度、三度恋愛に失敗した。彼の初期の傑作といわれる『馬鈴薯をたべる人たち』（一八八五）は、こうした時期の作品である。彼が画商の店員として働いている弟テオをたよって、突然パリへ出たのは八六年（三三歳）の三月であった。それ以前にもすでにそうであったが、このときから死に至るまで、彼の生活費のいっさいをテオがもつことになった。パリに出たゴッホはコルモン画塾で*ベルナールや*ロートレックを知り、さらに印象派の明るい絵画や日本の浮世絵版画に開眼されて、それまでの*レンブラントや*ミレー風の暗い画風

から一躍明るい画風に移った。それからの彼は熱狂的に描きつづけた。自画像が急激に多くなったのもこのころからである。しかし、絶えず自己の衝動と情熱のままに動く彼は、まもなくパリという大都会の生活に疲れ、八八年二月、より明るい太陽を求めて南仏アルルに移った。このアルル移住後、死ぬまでの約二年半こそ、ゴッホ芸術の真の開花期であった。彼はここの明るい太陽に感激し、それこそ呼吸そのもののように、健康のことも生活のことも無視して描きつづけた。そのうえ、ここで新しい芸術村の建設を夢みて、盛んにゴーギャンやベルナールによびかけもした。そして一〇月になって、やっとゴーギャンがアルルへ現われ、二人の共同生活が始まった。だが、性格的にあまりにも違った二人であった。その年の一二月二四日、ついにゴッホの最初の発作が起こり、かみそりでゴーギャンに切りつけたが果たさず、彼はみずからの耳を切り落とすという悲劇が起こった。翌八九年家に帰り、『パイプの自画像』などを描くが、その後のゴッホは、発作と入院のくり返しであり、発作と発作の合間には、あたかも療養中の空白を埋めようとするかのように描きまくった。『アルルの療養所の庭』など二〇〇点の作品を残し、さらに転地を望んでサン・レミー療養所に入り、ここで『糸杉』など約一〇〇点の作品を描いた。彼が発作と制作に疲れ果ててパリへ帰り、やがて近郊のオーベルの医師ガッシェのもとに至ったのは九〇年五月である。一時は健康も回復し、発作の不安からのがれられるかのようにみえたが、七月に入って次第に衰えがみえはじめ、二七日、ついにピストル自殺を企て、七月二九日テオに見守られながら息を引取った。

彼の遺作はきわめて多い。しかも、今日でこそ世界中から絶大な賞賛をもって迎えられているが、その熱狂的な作風は、生前ついに認められなかった。彼がはじめて世界の人々に大画家として印象づけられたのは一九〇三年の遺作展以後である。そして、やがて起こった二〇世紀初頭の*フォービスムの人たちの最初の大きな指標となった。現在、作品の多くはオランダ（クレーラー・ミュラー美術館とアムステルダムのゴッホ美術館）にあるが、四〇点近い自画像のほか、『アルルのはね橋』『ひまわり』を描いたもの、『アルルの寝室』『星の夜のカフェー』『糸杉と星の道』などはとくに有名である。〈嘉門安雄〉

[田]宇佐見英治他訳『ファン・ゴッホ書簡全集』（一九六三・みすず書房）▽シャピロ著・黒江光彦訳『ファン・ゴッホ』（一九六三・美術出版社）▽

ゴッホ

↑1

↑2

1.「星月夜」(1889)　74×92cm　ニューヨーク近代美術館

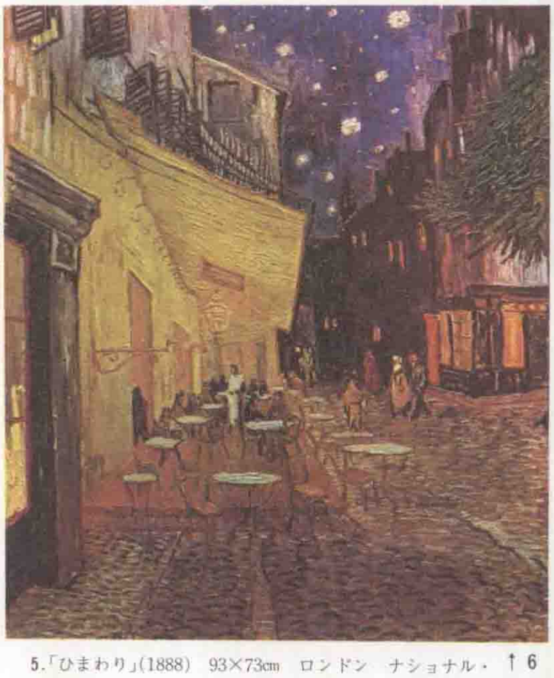
2.「耳を切った自画像」(1889)　51×45cm　シカゴ　個人蔵

↑4

↑3

3.「アルルのはね橋」(1888)　52×63cm　クレーラー・ミュラー美術館

4.「椅子とパイプ」(1888－89)　94×74cm　テート・ギャラリー



↑6

→5

5.「ひまわり」(1888)　93×73cm　ロンドン　ナショナル・ギャラリー

6.「星の夜のカフェー」(1888)　81×66cm　クレーラー・ミュラー美術館

中山公男解説『現代世界美術全集8 ゴッホ』(一九七〇・集英社) ▽東野芳明解説『世界美術全集22 ゴッホ』(一九七六・小学館)

古典主義 こてんしゅぎ **classicism** 古代ギリシア、ローマの古典的作品を規範としてこれに準拠しようとする芸術上の傾向。古典的とはもともと模範的・典型的の意味であって、一般に芸術の歴史的発展における最高水準に達したと見なされる様式や時代をさして、古典様式および古典期ということもある。この意味では、古代ギリシア美術の古典期は前四八〇―前三三〇年の時期をいい、ヘレニズム末期のギリシアおよびキリスト降誕前後一世紀のローマに、すでに古典回帰の傾向が認められる。また、イタリアの建築家パラディオ **Andrea Palladio** (一五〇八―八〇)は、古代ローマ建築を研究して古典復古の先駆をなした。

しかし特定の歴史的現象としては、一八世紀後半から一九世紀前半にかけてヨーロッパ諸国に展開された芸術理念および様式をさして古典主義というのがふつうである。その特長は、秩序ある簡素な形式と、調和と均衡の上に立つ冷静で明確な表現の尊重、対象の類型的本質を強調することによる現実の浄化にあり、劇的な表現を重んずるバロックや、装飾過多に流れるロココの様式に真向から反証し、個性尊重を軸とするロマン主義に鋭く対立してその反対概念をなした。とくに造形芸術では、明晰な輪郭、形象の立体的な肉付け、厳密に均整のとれたコンポジションなどにより人間性の尊厳をあらわすことが重視された。

建築の分野では、一八世紀中葉におこなわれたポンペイ、ヘルクラネウム、パエストゥムなどの古代建築の発掘が刺激となり、ルネサンスの建築書を棄てて古代建築に直接準拠しようとする傾向が、フランスおよびイギリスの建築家や考古学者によってローマを中心に推進された。この傾向を具体化した建築家として、サン・ジュヌビエーブ聖堂(のちのパンテオン)を設計したフランスのスフロ **Jacques Germain Soufflot** (一七一三―八〇)、その弟子ロンドレ **Jean Baptiste Rondelet** (一七四三―一八二九)、大英博物館やキングズ・カレジを設計したイギリスの*スマークを挙げることができる。また、ベルリン宮およびサン・スーシー宮の各室を設計したドイツのエルトマンスドルフ **Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf** (一七三六―一八〇〇)およびベルリン高等建築学校教授をつとめたギリ **Friedrich Gilly** (一七七二―一八〇〇)は古典主義の先駆者であり、その理念はベルリン古代美術館・同劇場、ウェルダー教会などの設計者*シンケル、ミュンヘンのピナコテークを設計したクレンツェ **Leo von Klenze** (一七八四―一八六四)によって継承された。また、デンマークで生まれウィーンで活躍したハンセン **Theophilus Edvard Hansen** (一八一三―九一)の名も逸することができない。

彫刻の分野では、『アモールとプシュケ』(ルーブル美術館)や『パオリーナ・ボナパルト像』(ローマ、ボルゲーゼ美術館)で名高いイタリアの*カノーバ、デンマークの出身ながらローマ生まれを自称した*トルバルセンを筆頭に、北ドイツ生まれでローマに死んだカルステンス **Asmus Jakob Carstens** (一七五四―九八)、『シラー胸像』(ワイマール美術館)で知られるシュツットガルト美術学校教授の*ダンネッカー、ベルリンのブランデンブルク門上の『勝利の女神』の作者*シャドーらがいる。

1

←3

2

絵画の分野では、一七世紀にすでにローマにあって古典主義を先取したフランスの画家*プーサンがいるが、思潮としてはフランス革命につづくナポレオンの出現をまたねばならなかった。ルイ王朝時代の優美・放逸に代って厳粛・荘重を求める時代の空気、ドイツの美学者*ウィンケルマンの鼓吹した古典美学の影響、ナポレオンの古代ローマへのあこがれを背景として、古典主義絵画はフランスで全盛を迎えるが、その代表的画家は、『オラースの誓い』『ブルーチュス』『ナポレオン一世戴冠式』(いずれもルーブル美術館)で知られるナポレオンの宮廷画家*ダビッドである。その門下には、*ジロデ、ジェラール **François Pascas Gérard** (一七七〇―一八三七)、*グロを擁したが、彼らは同時代の彫刻家パジュー **Augustin Pajou** (一七三〇―一八〇九)、同じく*ウードンと同様、当初の精神を失った擬古典主義 **pseudo-classicism** を形成したにとどまった。ナポレオンの没落によって失脚したダビッドの後継者は、一八二四年に一八年に及ぶローマ留学から帰った*アングルで、彼は古典主義絵画の完成者として、若い*ドラクロアのロマン主義と鋭く対立しつつフランス絵画の一潮流を形づくった。ダビッド以後の古典主義をプーサンの時代と区別して新古典主義 **neo-classicism** とよぶこともある。

なお、同時期のドイツ絵画では、*ウィンケルマンの説を奉ずる*メングスおよびカウフマン **Angelika Kauffmann** (一七二八―七九)がいるが、両者ともその制作の稔り多い時期をローマで過ごし、祖国への影響は微弱である。 〈野村太郎〉

呉道子 ごどうし 生没年不詳。中国唐代(八世紀)の画家。はじめは道子といい、後に唐の玄宗から

古典主義

1. ダビッド「サビニの女」(1799) 油彩 386×520cm サビニの女たちがロムルスとタティウスの兵士の間に立ち、赤ん坊を高くかかげて和解を求めようとする――古典的題材をダビッドの典型的な構図でまとめた作品
2. スフロ設計のパリのパンテオン(サン・ジュヌビエーブ教会堂) 1792年完成のこの聖堂は、巨大な柱廊玄関など、古代ローマの神殿をそのまま模している
3. アングル「泉」(1856) 油彩 168×82cm 劇的構成や表情の助けをかりることなく、絵画的造形美と理想的形式美を追求している

道玄の名を賜り、初名の道子を字とした。東京陽翟（今の河南省禹県）の人で、孤児として貧窮に育ったが、後に画業に専心して次第に有名になったといわれる。山水・人物そのほか各様の題材を巧みに描いたので玄宗の知るところとなり、内廷に奉仕することになったが、酒を好み、揮毫する前には常に酒を飲んでから始めたという。彼の画法は事物を熟視してよく心胸にいれてから筆を執り、一気に仕上げるという方法なので、仏画・人物画の描法も呉装といわれた簡易な線描と微染（ぼかし）で像の精神をよく表現した。また長巻の山水画も粗筆で一日に完成し、しかも細描画に劣らなかったという。そこで、細描画家として当時の大家といわれる李思訓とともに玄宗の命をうけて蜀道の山水を描いたが、李思訓が月余をへて完成したのに彼は一日で描き上げ、しかも両者の画は同じく妙を極めたというような伝説が生まれた。呉道子はまた壁画の名手として知られ、長安・洛陽の寺観の壁画は三百余壁も彼の筆になり、その地獄変相の図は見るも恐ろしく、これを見て罪を改めた者が出たという。〈杉村勇造〉

後藤祐乗 ごとうゆうじょう （一四四〇―一五一二） 室町時代中期の装剣金工家。後藤家の祖。四郎兵衛正奥と称す。美濃国（岐阜県）の人。足利義政の近侍となったが、彫金にすぐれていたので将軍から刀剣装具を彫刻することを命じられ、祐乗と名のり法橋に叙せられ、さらに後花園天皇から法印に叙せられた。銘のある作品はないが、美濃彫の影響を受けて赤銅地金を高彫にして、うっとり色絵（金銀の薄板を素地の彫刻文様の上にかぶせる技法）の技法を創案した。

【後藤家】祐乗を祖とする後藤宗家は、足利家以来、織田・豊臣・徳川の各将軍家に仕え一六代に及び（一七代は明治）、さらに傍系一門が繁栄して、装剣金工界第一の勢力となった。代々将軍家の御用をつとめたところから、その作を「家彫」と称し、町職人の「町彫」と格式を異にした。作品は鐔の製作は少なく、小柄・笄・目貫などを主として、いずれも用いる素材は赤銅・金・銀で、原則的に鉄は使用しなかった。

後藤家系図

初代 祐乗 ― 二代 宗乗 ― 三代 乗真 ― 四代 光乗 ― 五代 徳乗 ― 六代 栄乗
七代 顕乗
八代 即乗 ― 九代 程乗 ― 一〇代 廉乗 ― 一一代 通乗 ― 一二代 寿乗
一三代 延乗 ― 一四代 桂乗 ― 一五代 真乗 ― 一六代 方乗 ― 一七代 典乗
後乗 ― 快乗 ― 慎乗 ― 謙乗 ― 一乗

近衛信尹 「新撰朗詠集」 一巻部分 金銀下絵紙 縦35.6cm 京都 陽明文庫

図柄は、絵師の狩野家のごとく、一定の規格を守りつづけて、竜・獅子・波文・紋散・武者・花鳥・草木などの高彫の作品を製作した。したがってりっぱではあるが、町彫のように取題や技法の自由さと斬新さに欠けるきらいが多い。〈小笠原信夫〉

コニョンコフ Sergei Timofeevich Konënkov （一八七四―一九七一） ソ連の彫刻家。七月一〇日農民の子として生まれ、モスクワとペテルブルグの両美術学校に学ぶ。革命後の数年間、ウフテマス（高等芸術技術工房）で教えたのち長い外国生活を送る（一九二四―四五）。近代彫刻のデフォルマシオンと、ロシア民俗彫刻の古朴な手法の双方を汲んで、人間の創造衝動や悲壮な精神体験の擬人化を試みた一九一〇年代末の諸作『パガニーニ』『ソクラテス』から帰国後の『ムソルグスキー』『自刻像』などにわたり探求の幅が広く、長い生涯、若々しい情熱をもやしつづけ、教条主義的傾向に随順することなく、自由でヒューマンな写実の道を独自に切りひらいた。一〇月九日没。〈松谷 彊〉

近衛家熙 このえいえひろ （一六六七―一七三六） 江戸中期の公卿で、関白太政大臣基熙の子、母は後水尾天皇の皇女常子内親王。延宝元年（一六七三）七歳で従五位上に叙せられ、累進して宝永元年（一七〇四）には三八歳で正二位左大臣となり、やがて関白、氏長者となり、宝永五年従一位、翌々年摂政太政大臣の位を極めた。やがて辞任して准三宮となり、落飾して豫楽院真覚と号した。爾来文雅の生活をおくり、七〇歳の天寿を全うするが、その間、学芸に寄与するところが多い。

家熙の図書蒐集は本格的なもので、ついに大部な『大唐六典』をみずから校刊するにいたったことは有名であるが、学問ばかりでなく、書画をはじめ生花、茶道、聞香、造庭などいずれも通ぜざるなく、『槐記』はその晩年に近侍していた山科道安が彼の答問を記録したもので、今日では当事の諸事から学芸万般を知る重要な文献となっている。書の方面のみについていえば、彼は上代様の書を研究して集大成し、それに新たに生命を吹込んだ人として高く評価される。これは画期的なことであって、一般には一流一派をきわめればそれで名手といわれるのであるが、家熙は顕貴の地位と財力にもよろうが、平安時代の三筆三蹟をはじめ、あらゆる上代の名跡を集めて精細に臨模し、ついに平安時代に直接する格調高い境地に達したのである。今日においても、当時の諸家中もっとも新鮮な感激を与える。〈伏見冲敬〉

近衛信尹 このえのぶただ （一五六五―一六一四） 桃山から江戸初期にかけての公卿で、太政大臣前久の子。天正五年（一五七七）元服して正五位下左近衛少将に叙任、翌々年内大臣となり、やがて従一位左大臣にすすみ左近衛大将をも兼ねるが、文禄元年（一五九二）に辞任した。翌年朝鮮役が起ると、従軍渡航を企てたが果たさず、後陽成天皇の勅勘を蒙って薩摩（鹿児島県）に配流された。慶長元年（一五九六）許されて京都に帰り、のち左大臣に任じ、さらに関白、氏長者となって牛車、随身、兵仗を許されたが、左大臣を辞して准三后となった。信尹は和歌、連歌、絵画、書の諸芸にあまねく通じていたが、ことにその書跡は重んじられて、*本阿弥光悦・*松花堂昭乗とともに「寛永の三筆」といわれる。その書ははじめ道修流を学んだが、禅に参した彼は次第に鋭鋒をあらわし、雄勁な筆致を見せるに至る。これが時代の風尚に投じて多くの追随者を出し、世に「三藐院流」または「近衛流」と呼ばれた。三藐院は彼の法号である。

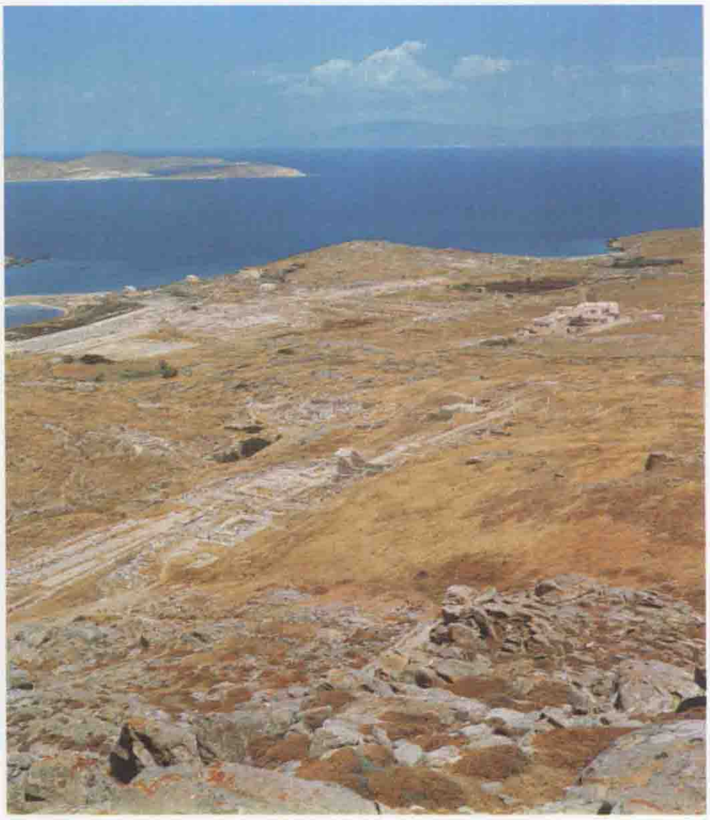
信尹は温雅典麗を尊ぶ尊円法親王の流から発して技巧を超絶し、ついに奔放をきわめるが、漢字と仮名の新しい融合の成功であった。しかし、その亜流はいたずらに粗豪で、彼のような品格はなく、ついに俗体に堕する。その因をなしたのも彼であった。〈伏見冲敬〉

小林清親 こばやしきよちか （一八四七―一九一五） 明治の浮世絵画家。幼名勝之助、元服して清親。方円舎、真生楼、真生の肩書を用いた。弘化四年八月一日幕府の御蔵方組頭小林茂兵衛の第九子として、江戸浅草御蔵屋敷に生まれた。父の没後放埒な兄たちに代って文久二年（一八六二）家督を相続、明治維新後は江戸を引き払って静岡に退き、母没してのちは文明開化の東京へ戻った。その途中、横浜で下岡蓮杖につき写真術を習得、イギリス人ワーグマンに西洋画を学ぶなどし、さらに東京では*河鍋暁斎、*柴田是真らについて日本画を勉強している。光線に対する新鮮な感覚を伝統的な筆描に託して表現する清親の画風は、こうした和洋絵画の研鑽の末に生まれたものであった。新東京の風俗を写した風景画や写生風の静物画に新しい時代感覚を盛り込んだ清親の木版画は、両国吉川町の板元大黒屋松木平吉との出会いにより生まれた。『東京新大橋雨中図』『橋場渡黄昏景』『銀座日報社』や『画布に猫』『鴨に蓮』などの松木平吉板をはじめ、『高輪半町朧月夜』『九段坂五月雨』などの福田熊次郎板は、明治九―一四年（一八七六―八一）の制作にかかるもので、清親の全画業においてもっとも生彩に富む時期の秀作である。以後、新聞雑誌の挿絵や単行本の表紙および挿絵を描き、晩年は依頼にこたえて肉筆画の制作が多く、一日に千幅以上描いたこともあるという。感傷的な情緒の流れる風景版画によって「明治の広重」と親しまれ、いわば最後の浮世絵師であった。大正四年一一月二八日没。門下に清親風の風景版画にすぐれた井上安治（一八六四―八九）が出ている。〈小林 忠〉

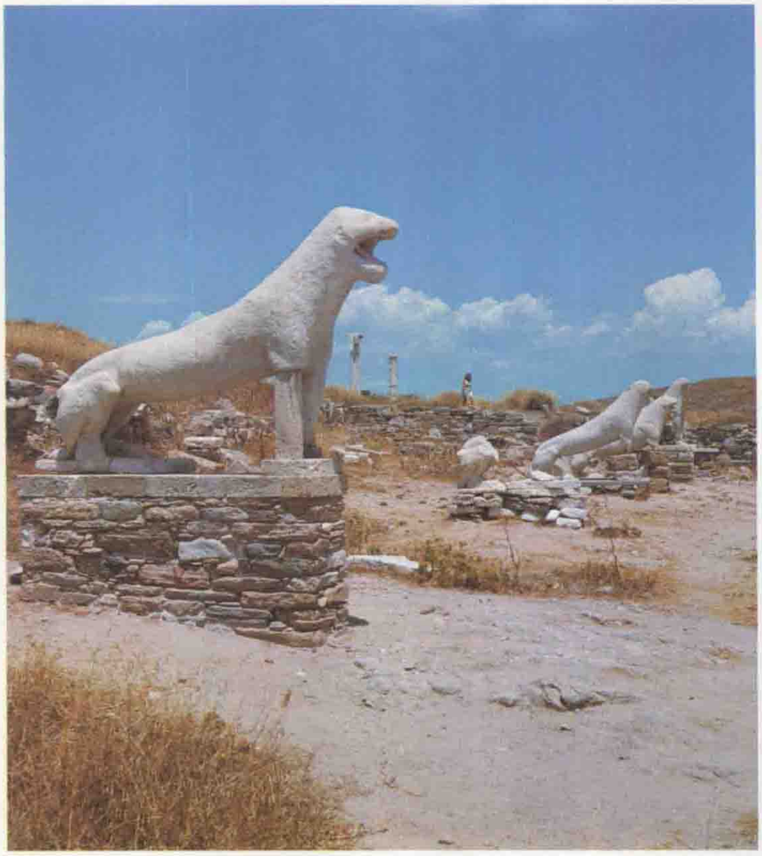
◻高橋誠一郎・吉田漱著『浮世絵大系12 清親』（一九七四・集英社）

小林古径 こばやしこけい （一八八三―一九五七） 日本画家。本名は茂。明治一六年二月一一日新潟市に生まれ、明治三二年（一八九九）当時新傾向の風俗画家として知られた梶田半古の門に入った。はじめ日本美術院、日本絵画協会連合共進会に出品して毎回受賞、また巽画会、国画玉成会にも出品し、明治四一年には*今村紫紅、*安田靫彦らと紅児会を興した。文展開設（一九〇七）後はここにも出品し、第六回文展の『極楽井』（一九一二）が出世作となった。そして日本美術院の再興（一九一四）にさいしてはその同人に推され、『異端』（第一回展）、『阿弥陀堂』

古代地中海の美術



デロス島の遺跡　デロス島は地中海の中心ともいうべき聖なる島で、ギリシアの神アポロンとアルテミスの生地とされる。先史時代からローマ時代にかけて、多くの神殿・宝庫・劇場や住宅などが建てられ、現在では島全体が一つの美術館の観を呈している。



ライオンの列（前７世紀ごろ）　デロス島の神域に大理石の白い肌をみせて並ぶライオンの像。かつては行列路の両側に、聖職者の坐像とともに並んでいたといわれる。表面は風化して細部は消えているが、その力強さはいまもなお失われていない。

デロス島の住宅の一部（前２世紀ごろ）　縞大理石の柱、モザイクをはりつめた床などに、当時の富裕な階級の生活がうかがえる。壁は煉瓦積みで、漆喰で上塗りされ、床は初めあざやかな色で装われていた。一隅にころがっているのは当時の酒壷である。

クノッソス宮殿の「王妃のメガロン」（前1700－前1400年ごろ）宮殿内の王や王妃の居住区にある、華麗に装飾された一室。右側はテラスに、左側は浴室につながる。波間を泳ぐイルカの壁画は、海の民クレタ人にふさわしく、たいへん好まれた文様である。

蛇女神（前1600年ごろ）　高さ34cm　ヘラクリオン美術館　軟陶製でクノッソス宮殿地下の祭室出土。地母神崇拝と関係がある蛇をもつところから、女神あるいは巫女を表わしていると思われ、女性の服装を知る貴重な資料。

マリア宮殿の遺跡　マリアはクレタ島北岸に位置し、クノッソスに次ぐ大宮殿址がある。人の背をしのぐ巨大な甕（ピトス）は、葡萄酒やオリーブ油の貯蔵に用いられた。

クレタのパリジェンヌ（前1550－前1400年ごろ）高さ約20cm　クノッソス出土　ヘラクリオン美術館　宮廷の女性を描いたと思われる壁画の断片。大きな目、愛らしい口もとなどからこの愛称でよばれている。

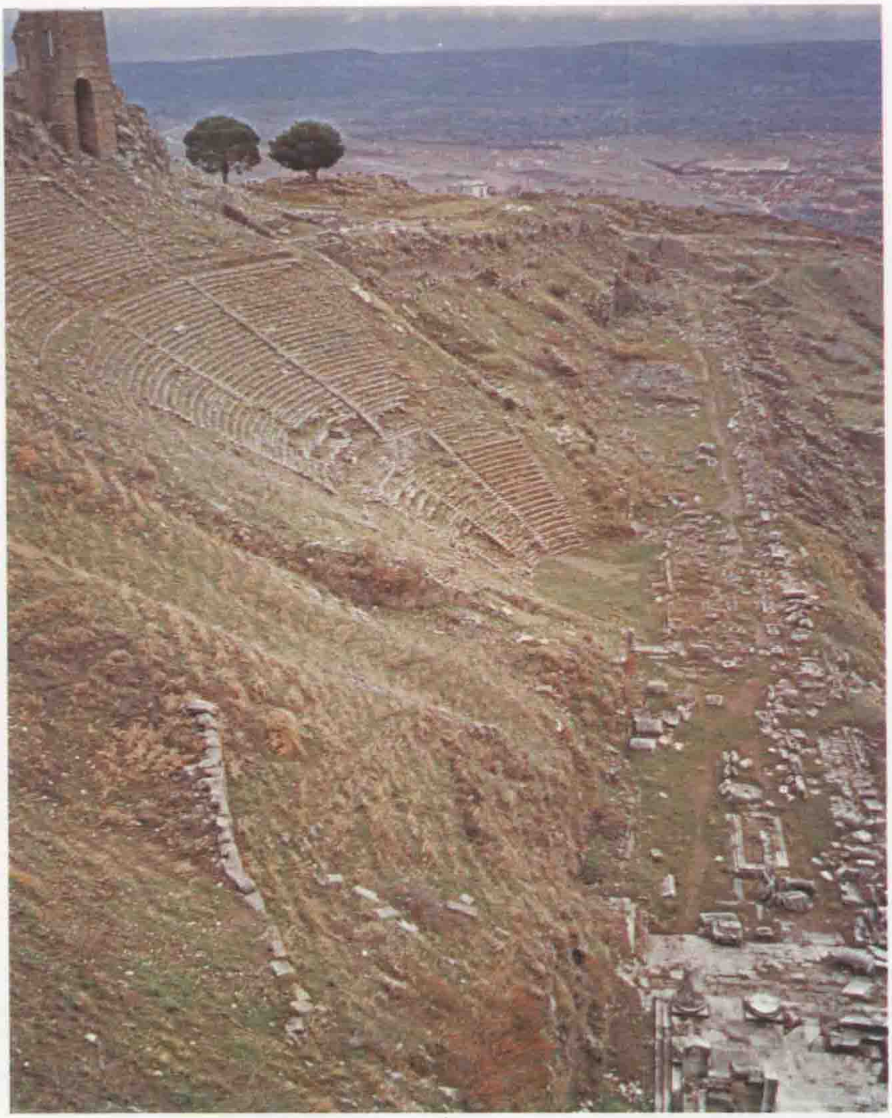
金のマスク（前1580—前1500年）　ミュケナイの円形墓出土　アテネ国立美術館　王あるいは高位の武将と思われる遺体の顔をおおっていたマスク。発掘者シュリーマンはこの威厳のある相貌から、これがトロイ戦争におけるギリシア軍の総大将アガメムノンのものであると誤認した。

宝剣（前16世紀ごろ）　青銅・金銀象嵌　長さ32cm　アテネ考古学美術館　ペロポネソスのピロス宮殿に近い墓に葬られていた死者の副葬品の一つ。剣の柄は渦文のある黄金製で、刀身には走る動物の群が見事に象嵌されている。

スフィンクス（前540—前530年）　大理石　高さ52cm　アテネ　アクロポリス美術館　アクロポリスの神域に奉納されたと思われるスフィンクス像。アルカイック期のギリシア彫刻の代表作の一つで、彩色のあとが残る。

髪をととのえるアフロディテ（前２世紀）　大理石　ロードス島出土　高さ49cm　ロードス美術館　波間から現われたばかりの女神アフロディテ。ロードス島はヘレニスティック期に美術活動が非常に盛んであった。

イリッソスーパルテノン神殿の浮彫（前450年ごろ）　大理石　高さ78.4cm　大英博物館　ギリシア文明の象徴といえるパルテノンの破風を飾っていた彫刻の一つ。アテネを流れるイリッソス川の擬人像である。



ペルガモンの大劇場と聖域（前2世紀）　ペルガモンは小アジアの西岸に位置し、ヘレニスティック期からローマ時代を通じて栄えた。広大なアクロポリスを削ってつくられた劇場は、この種の劇場としてはもっとも大規模なもの。

ペルガモンのアテナ神殿　ペルガモンには劇場や大祭壇をはじめ、神殿・王宮・図書館・集会場などがつくられ、精神的・物質的両面において当時の地中海世界の中心の一つを形成していた。廃墟の列柱が往時の繁栄をしのばせている。

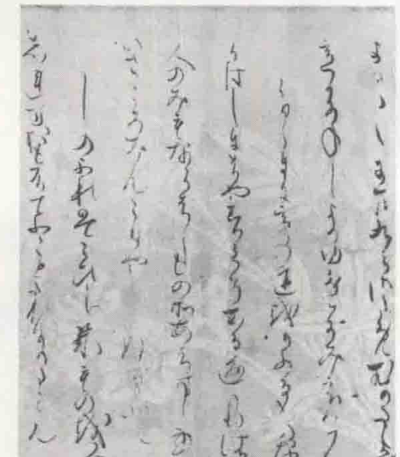
(第二回展)、『竹取物語』(第四回展)と連年秀作を発表。大正一一年(一九二二)*前田青邨とともに美術院留学生として渡欧し、翌年大英博物館で『女史箴図巻』を模写し、八月帰国した。昭和六年(一九三一)第一八回院展出品の『髪』で画壇での地位を確立し、靫彦、青邨と並び日本美術院の三羽烏と呼ばれた。帝国美術院会員(一九三五)、日本芸術院会員(一九三七)、東京美術学校教授(一九四四—五一)、帝室技芸員(一九四四)となり、昭和二五年文化勲章を受け、三二年四月三日没した。その作品は伝統的な日本画様式を現代に生かした新古典様式ともいえるもので、清澄な格調の高さと、つつましやかな情調に特色を示し、ほかに『いでゆ』『鶴と七面鳥』『清姫』などが有名。〈関　千代〉

『小林古径画集』(一九六〇・中央公論美術出版)　▽竹田道太郎著『現代日本美術全集5　小林古径』(一九七二・集英社)

古筆手鑑　こひってかがみ

古筆とは元来、古代または古人の筆跡の意味で、年代的にも身分的にもきわめて広い範囲にわたるものであるが、「古筆手鑑」のなかでいわれる古筆は、ごく限られた範囲の年代および身分の人々の筆跡を指している。すなわち、年代的には平安時代、*紀貫之の活躍した一〇世紀ごろから、鎌倉時代、伏見天皇の一三世紀に及ぶ約四〇〇年間で、身分的にはその時代の能書家、歌人、僧侶などの筆跡に伝えられるものがほとんどである。内容は和歌が大部分を占め、漢詩文がこれに次ぎ、物語はもっとも少ない。これら写経、歌集、書状、懐紙などの形で残されたすぐれた古筆の断片を収集し、折帖に貼り集めたものを「古筆手鑑」あるいは「手鑑」とよんでいる。

小林古径　「髪」(1931)　絹本着色　173.5×108.0㎝　東京　永青文庫　余分なものをいっさい取り除き，単純な線，形，色で構成されたこの作品は，現代感覚にあふれたすがすがしいものになっている



古筆手鑑　古筆のうち，小野道風筆と伝える「古今和歌集」の断簡「本阿弥切」の一部。舶載の唐紙に型文様をおき，天地わずか16㎝の小ぢんまりとした紙面に愛らしい文字がリズミカルに書き流される

【古筆の歴史】古筆が尊重されるようになった原因の一つに、桃山時代の茶道の流行がある。はじめ茶席の床飾には、唐絵と禅林の墨跡が用いられたが、和歌のあらわす季節感と、かなのもつ流麗な美しさが茶席に喜ばれ、古筆が珍重されるようになった。室町末期から桃山時代にかけて、異常ともいえるほど古筆愛好熱が高まり、その結果、これまで完全な巻物または冊子の形で保存されてきたものが、知識層、権勢者、富裕な町人などの熱烈な愛好者たちの要望によって、多くの断簡に分割されるに至った。豊臣秀次(一五六八—一五九五)が、前田利家の妻、松子の秘蔵する『桂宮本万葉集』(御物)一巻のうち、巻頭および奥書を懇望し、また空海の真筆の手紙として名高い『風信帖』の一部を切断させて所有するなどの狂信ぶりはその一例にすぎない。

こうして切断分割された断片は「切」と呼ばれた。多くの古筆はこうした「切」の状態で今日に伝えられている。「切」ははじめ茶席の掛物として鑑賞されたが、さらに進むと数多くの「切」の蒐集熱となり、それらのコレクションは「手鑑」という形で鑑賞され、桃山から江戸時代にかけて、多くの「手鑑」がつくられた。

「手鑑」の手は筆跡の意で、「鑑」はすなわち鏡で、開けばいつでも見られるもの、模範とするものの意である。手鑑の体裁は、厚手の料紙を大型の折帖に仕立て、表と裏にさまざまの筆跡を貼り集めたもので、一種の筆跡アルバムといえよう。当初は貼る順序もまちまちであったが、やがて形式、規格が整えられるようになった。『手鑑行列』『古筆千筆』をはじめとする古写本によれば、表には天皇、皇后、藤原道長らの摂関家、紀貫之ほかの能書家、歌人、裏には親王、空海以下の僧侶、女流歌人、武将、連歌師というふうに階級別に配列順序が定められていた。

【古筆家】古筆の蒐集愛好者が急激に増えた結果、多くの巻物や冊子が寸断され、新しく多量の「古筆切」ができてみると、これらを愛蔵鑑賞するためにはその「切」の真偽を鑑別し、筆者を確認しておく必要が生じ、ここに筆跡鑑定の専門家が生まれた。平沢弥四郎(一五七二—一六六二)は名を範佐、屋号を「数屋」と号し、のちに剃髪して了佐と称した。豊臣秀次に仕え、和歌を烏丸光広(一五七九—一六三八)に学んだが、古筆の鑑識に長じていた彼は、光広のすすめにより、秀次から「古筆」の家名を賜って古筆鑑定の一家を創立した。世に「古筆了佐」という。これより古筆家は代々鑑定を業として大正・昭和初期にまで及んだ。

【古筆の分類】江戸中期以後「切」の分類や系統立てがおこなわれ、それぞれ固有の名称がつけられるようになった。一例をあげると、

(1)所蔵者の名にちなむもの。*本阿弥光悦の愛蔵した伝小野道風筆の『古今集』を分割した「本阿弥切」など。

(2)所在地の名をつけたもの。高野山文殊院に伝わった伝紀貫之筆の『古今集』を分断した「高野切」など。

(3)料紙の特色を示すもの。伝藤原行成筆の『深養父集』は「升色紙」とよばれるが、これは料紙がほぼ正方形で、桝の底の形に似るのによる。

(4)書風の特色によるもの。伝藤原佐理筆の『道済集』は「紙撚切」とよばれるが、これはその書体が細い穂先と太い線がからみ、一見紙撚を思わせるのによる。

【古筆の筆者】今日の進んだ筆跡鑑定法や、各切の比較研究によって、従来の伝承筆者名の大半が信ずるに足りないという結論に達する。『古今集』の現存する最古の古写本である「高野切」は紀貫之筆と伝えられてきたが、実際には異なった三人の書き手によって書かれていることは明らかで、貫之の一筆というのは当らず、年代も一〇〇年近く下降する。一方において、古筆のなかには筆者の確認できるものもある。たとえば小野道風の『屛風土代』、藤原佐理の『離洛帖』ほか四通の書状、藤原行成の『白氏詩巻』など、遺墨によってその真跡を知ることができるものも少なくない。

【古筆の価値】『古今和歌集』など各種の伝本の比較資料として、また『麗花集』のように現在すでに散佚して全容が伝えられていない作品の一部の発見という意味で、古筆は国文学の本文研究にきわめて重要な資料価値をもつ。また書道史の上からは筆写時代や正確な筆者の摘出の手がかりとなり、美術史的にも、工芸作品としての料紙の装飾技巧は注目すべきものといえる。〈小松茂美〉

小松茂美著『古筆』(一九七二・講談社)

コプト裂　―ぎれ

コプト美術の中の染織品をさす。量的にも質的にも重要な位置を占めるもので、綴織がもっとも多いが、そのほかに輪奈織、浮織、縫取織、縞および絣織、錦、さらに編物(綟り編みに類するスプラング)、刺繡などがある。これを年代的に見ると、もっとも古いものは、二、三世紀から四、五世紀にわたる、いわゆるコプト前期のグレコ・ローマンといわれるギリシア・ローマ風の人物、動物文を主としたもの。これにつづく六、七、八世紀のキリスト教的な主題の多く取り入れられた中期から、さらにそれ以後、コプト後期に入ると、六四〇年に侵入したアラブ人によるイスラム文化の影響によって文様から人物文が消え、それまでの麻と毛にかわって絹の入った繊細な薄地の織物となり、いわゆるコプト的な特長は失われていった。〈山辺知行〉

コプト美術　―びじゅつ　Coptic art

古代エジプトのキリスト教徒であるコプト人の美術の総称。四世紀末ごろから、エジプトの内陸部において、当時、ヘレニズム文化圏のうちでも、もっとも繁栄していた都市の一つアレクサンドリアの美術に対する反動として起ってきたコプト美術は、五、六世紀を絶頂として一二世紀ごろまで、各地に散在する修道院を中心に展開した。その性格には、ヘレニズム、ビザンティン、シリア、イランなどの諸要素が混合しているが、基本的には、初期キリスト教美術の東方における一分派とみなされる。

建築は、修道院およびそれに付属するバジリカが主で、ファラオ時代の神殿建築様式によりなが

コプト美術

コプト裂（５世紀）　亜麻製カーテンの一部で，緑の織物を左肩にかけた笛吹きを表わす　カイロ　コプト美術館

大理石柱頭(5世紀)　アカンサスの枝と葉による装飾　コプト美術館

ディオニソスの浮彫（３－４世紀）石灰岩　コプト美術館

玉座のキリスト　ニッチに描かれたフレスコ画の部分　バウィト出土　コプト美術館

コプト裂部分(4世紀後半)　人物模様

らも、それがキリスト教化されているところに特色がある。現存するものは荒廃がはなはだしいが、サッカラ、バウィト、ソハグ、アンティノエなどに遺跡が残っている。

サッカラの聖エレミア修道院遺跡には、四三〇年から九六〇年ごろまでの建築があり、創立者聖エレミアの墓を含む埋葬用のバジリカや、主要教会堂を中心にして、無数の僧房がまわりを取り囲んでいる。また、白い截石、赤い煉瓦を使っているところから、白修道院、赤修道院の名で呼ばれるソハグの修道院は、コプト建築の代表である。多くの建築は開口部が少なく、壁の厚い石造建築であるが、内部は浮彫、透彫（すかしぼり）による精緻な装飾彫刻・壁画で飾られている。

バウイトの聖アポロ修道院の壁画群は、今世紀はじめに発掘されたもので、現在はコプト美術館に保管されているが、大画面装飾におけるコプト様式のもっとも典型的な例である。これらのほとんどは四半球形壁面の内側を飾っていたもので、「エゼキエルの幻想」「キリスト昇天」などの図柄が描かれている。その他「アダムとイブ」「キリスト幼児伝」「洗礼」などキリスト教的な主題が全体を支配している。アンティノエ近郊のデル・アブ・ヘンニスの教会堂や、サッカラの遺跡からも同系の壁画が発見されている。

建築装飾はコプト美術において頂点に達し、初期のアカンサス葉文や卵形文にかわって、花と葡萄の蔓を配した帯状装飾、隙間のある軒蛇腹を伴う破風や壁龕（へきがん）のくぼみの部分に置かれた波形の貝殻模様など、ものにとらわれない、自由で豊かな感覚の文様が構成された。また、浮彫に使われた主題は、そのほとんどがアフロディテの誕生や、アポロンとダフネ、レダと白鳥などといった、異教的な主題が選ばれているのも特徴の一つであろう。

この時期は丸彫彫刻はほとんど姿を消し、次第に扁平的な浮彫が多くなってくる。死者崇拝の強い土地柄からか、墓碑彫刻が多数見られ、聖母子像、聖者像をあらわした奉納用の浮彫も残っている。貴重なものとして、木彫の断片が残っており、旧カイロのサンタ・バルバラ教会の木彫扉、アル・モアラカ教会の楣（まぐさ）は、五世紀ごろの作と推定される古い作品である。

工芸はコプト人がもっとも特色を発揮した分野で、金属器、陶器、象牙彫などがすぐれている。なかでも染織はコプト織として名高く、各地の美術館に保存されて、広く一般の人々にも親しまれている。これらの織物はほとんどすべて墳墓から出土したもので、綴織（つづれおり）・刺繡（ししゅう）などのほか、各種の染色技法（くだもの）が活用されている。デザインは人物・鳥獣・果物・花・唐草模様など多種多様であるが、キリスト教的主題のものとそれ以外のものに大別される。

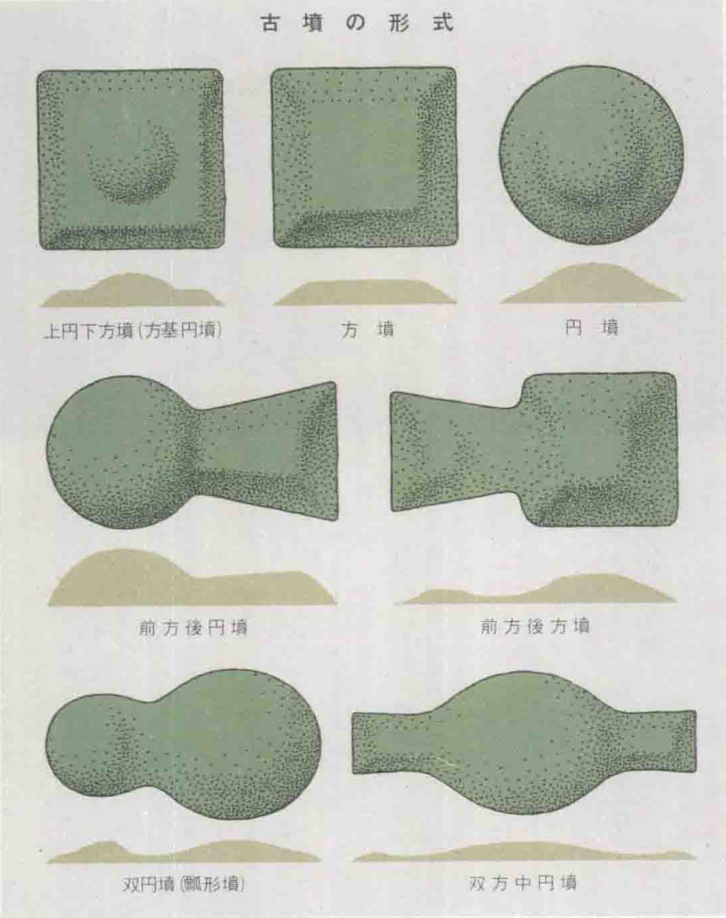
この特異な美術を専門に収集している美術館にカイロのコプト美術館があり、コプト織を主体に彫刻・絵画・工芸品を展示している。〈友部　直〉

ゴブラン織　――おり　⇩タペストリー

コープリー　「ハンフリー・ドゥブルー夫人」(1771)　油彩　61.9×81.3cm　ウェリントン国立美術館　顔一つ仕上げるのにも十数回ポーズをとらせたといわれるコープリーの肖像画の秀作

コープリー　John Singleton Copley（一七三八—一八一五）アメリカの画家。七月三日ボストンに生まれ、独学で絵画を修得する。ロンドンの展覧会に送った作品が機縁でベンジャミン・ウェストやレイノルズらにすすめられて渡英し、そのままイギリスで画業をつづけ、ロンドンで生涯を終えた（九月九日没）。肖像画を専門としたが、歴史画にも関心を示し、同時代の事件を大画面に描いた。一七七八年に発表した『ワトソンと鮫（さめ）』は彼のデビュー作で、そのロマン主義的傾向は、フランスのロマン派運動よりも四〇年ほど先んじており、のちのイギリス・ロマン主義に与えた影響は大きい。〈田中文雄〉

古墳　こふん　古墳とは、盛土（もりつち）をした墓という意味であるが、古い時代の高塚すべてをさすわけではなく、中世や近世の高塚は古墳とはいわない。考古学で古墳といえば、三世紀末ないし四世紀初頭から七世紀ごろまでに築かれた墳墓をさすと考えてよい。したがって盛土をしない場合、たとえば自然の崖を利用して穴を掘り込んだ横穴古墳とか、地下に横に掘り込んだ地下式壙（こう）なども、広義に解釈して古墳と同様に扱っている。この高塚墳墓造営という厚葬の風習は、中国や朝鮮半島から伝えられた大陸の墓制の影響であるが、日本の古墳は畿内地方で発生、発達し、次第に全国に波及した。古墳時代は村から国へと統一され国家形態が整ってきた時代で、豪族や首長たちのために立派な古墳が築造された。ことに中期の五世紀代に



古墳　日葉酢媛陵（手前，全長約206ｍ）と成務天皇陵（後方，全長約219ｍ）　奈良市山陵町

は壮大な前方後円墳が築かれて、いろいろな宝物が副葬され、最盛期の様相を示すが、六世紀以降には次第に縮小され、小さな円墳が群集し、また山腹に簡単な横穴古墳が群集して作られて、かなり広い範囲の人までが墳墓を作ることができるようになった。このように古墳時代数百年のあいだには、立地や墳形、副葬品などに変遷がみられる。

〔古墳の形〕古墳の形としては、土饅頭形の円墳、四角な方墳、前方後円墳、前方後方墳、上円下方墳、その他いくつかの形があるが、円墳や方墳は自然発生的な形としてめずらしいものではない。しかし前方後円墳は、日本独得の形で、その発生や外形の問題、墳形の形式学的研究と編年など、いろいろな面からの研究が進められている。

前方後円墳という名称については、蒲生君平の『山陵志』に由来しており、それが今日踏襲されているが、実は方形部を前とし、円形部を後とする確実な徴証は何もない。その形の発現については、丘陵の尾端に円墳を築き山続きの方をきりとって墳丘の境界線を画するためとする丘尾切断説、前方部玄関説、方墳円墳結合説、前方部が祭壇として付加されたとする説など、背後に大陸墓制の影響が濃厚にうかがわれる説も少なくない。最近弥生時代後期にみられる方形墓との関連から、前方部祭壇説などが妥当と思われるが、明確な解答は今後に残されている。前方後円墳は古墳時代のほぼ全期を通じてみられ、立地や墳形の推移については、前期では山頂や丘陵の突端などを利用して築かれ、前方部は低く細長い。中期には平地に築かれ濠をめぐらし、前方部は次第に先端の幅と高さを増して、応神・仁徳両天皇陵がその代表例とされるように、古墳時代も最盛期にあたる。後期では一般に縮小化の傾向をみるが、前方部はますます高さ・幅ともに増して後円部をしのぐようになる。

前方後方墳は、前方後円墳の後円部を方形にした形で、前方後円墳の一変形と考えられてきたが、古式な古墳で最近古墳の発源とも関連して重視されてきている。双方中円墳は、前方後円墳の後円の先に方墳をもう一つ加えた形である。比較的古い古墳で、香川県石清尾山古墳群中の猫塚古墳などが好例である。上円下方墳は、方墳の上に円墳を重ねた形で方基円墳ともよばれるが、例はきわめて少ない。双円墳は瓢形墳ともよばれており、新羅の古墳ではそれぞれの墳丘に夫妻を葬ったいわば合葬墳として知られているが、わが国では後期にみられる。

〔石室と石棺〕古墳の築造はいわば土木工事であり、内部の石室や石棺など諸施設の構築には石工技術を必要とするが、現代のような機械文明の未発達であった当時としては大変な労力と時日とを要したことがうかがわれるとともに、かなり緻密な構造企画をもっていたとみられる。内部構造については、一般に前期古墳では竪穴式石室といって、墳丘上に土壙をつくって棺をおき、その棺を包むような形で周囲を石積みで囲み、数枚の蓋石で上を閉鎖した形が主として用いられた。棺は高野槇などを刳り抜いて割竹形にしたものと、木板を組合わせた形の木棺や、板石を組合わせた箱式石棺、割竹形木棺の形を石でつくった石棺、舟形、長持形、家形、横口式などの石棺がある。中期の五世紀になって大陸から伝えられた横穴式石室は、主室と入口に通ずる羨道とからなり、竪穴式石室は上から蓋をするが、これは横に入口を設けた形で、その構造は複雑であり、壁画を飾った古墳もこの系統の石室である。そして七世紀以降になると花崗岩などの大きな切石を整然と積み重ねた見事な造りのものがある。このほか後期には陶棺や乾漆棺、あるいは埴輪円筒棺なども用いられた。

〔副葬品〕副葬品については、埋葬観念の変化や、大陸文化の影響、あるいは製作技術の進歩発達などによって変遷をみる。たとえば前期では鏡や鉄製の農工具、碧玉岩製の腕輪類や硬玉製の勾玉類など呪術的、宝器的な性格の強いものであった。中期の前半には鉄製の武器や武具、農工具類などが大量に副葬されたが、貴重な鉄を保有することは権威の象徴であった。後半には大陸から伝えられた金銅製の馬具類や装身具、あるいは須恵器も加わり、後期では金・銀・銅を用いた馬具類や各種の柄頭をもった大刀類の副葬が目立ち、須恵器も各種の形がつくり出され、やがて火葬がおこなわれるようになるとともに古墳築造の風は消滅していくのである。

●**装飾古墳**　古墳の石室内壁面に絵画を飾る風習は、中国や朝鮮半島などでおこなわれた。日本では、装飾古墳とよぶ場合は、壁画だけでなく、石棺や陶棺、石室内の区切り石や石屋形などを線彫や浮彫で飾ったもの、山腹に掘り込んだ横穴古墳の壁面に線彫や浮彫、彩色などで飾ったもの、それに名実ともに装飾古墳といわれる石室内壁面に彩色で文様や絵画を描いたものなどを総称している。

技法的には浮彫、線彫、彩画とがあり、壁面の痕跡から鑿、コンパス、定規を使ったとも考えられている。彩色は赤・黄・青・白・緑・黒などが認められており、もっとも多いのが赤である。彩色の顔料は、岩石や鉱物質など天然物を粉末にしたものである。法隆寺壁画の顔料には鉛丹、密陀僧、墨など人工顔料が用いられているといわれるが、古墳の壁画では黒色の一部に炭素がある以外、すべて自然の岩石や鉱物などを原料としていることが指摘されている。

描かれた図文や絵画には、円または同心円・三角形・菱形・蕨手文・双脚輪状文・直弧文などの幾何学文と、靫・鞆・盾・短甲・大刀・刀子・弓など武器武具類、家屋、翳、舟、人物、馬・犬・鳥・怪獣など動物や、その他月を象徴するひきがえる、星、波など形象図文とがある。これらは何種類かが組合わさって描かれており、昭和四七年に発見された飛鳥の高松塚古墳の壁画のように、一つのまとまった構図を示すものもあるが、抽象的で、何を意味するかわからないものも少なくない。これらの図文のうち直弧文がもっとも早い時期からみられ、円や三角形など幾何学文に次いで、盾や靫、さらに人物や鳥獣、舟などが加わるというように、抽象的な幾何学文から具象的な図形へと変化をたどっている。たとえばもっとも古

く考えられているのは、近畿地方の古墳から出土した石棺に直弧文を彫った例で、四世紀ごろと考えられている。五世紀には福井、岡山、島根の各県あるいは九州でも石棺に直弧文を飾るようになるが、すでにこのころには福岡県日ノ岡古墳のように壁面全体を彩色で飾っており、六世紀から七世紀前半までにわたって彩色が盛行する。一方、六世紀後半からは横穴古墳にも装飾がおこなわれ、関東から東北地方にまで及んでいる。ただし高松塚古墳のように七世紀後半ないし八世紀初めに、しかも畿内で彩色の壁画がみられることはきわめてめずらしいことである。

古墳 装飾古墳の壁画 〈左〉竹原古墳 石室正面 福岡県鞍手郡若宮町 〈右〉高松塚古墳 壁面北側の女子像 奈良県高市郡明日香村 いずれも古墳時代後期

装飾古墳は北九州から東北地方にまで分布しているが、その大半は北九州を中心とした地方にあって、壁画古墳の名でよばれる石室の壁面や、周壁下部にそって板状の石材を組合わせた石障を、彫刻や彩色で飾ったものがこの地方に集中している。一部をのぞいて北九州以外の地方では、大部分が横穴に線彫による絵などを彫ったものであるが、福島や宮城県地方には横穴に彩色画がみられ注目されている。

装飾古墳の図文の意義については、いろいろ研究されているが、最初は呪術とか供献、葬送儀礼など、精神的、宗教的な意味あいの強いものであったのが、次第に本来の意義を失い、装飾化していったものと考えられている。 ↓古墳時代の美術 〈村井嵓雄〉

↓墳墓

▣末永雅雄著『古墳』(一九六九・学生社) ▽斎藤忠著『日本古墳の研究』(一九六一・吉川弘文館) ▽村井嵓雄編『古墳』(一九七一・至文堂) ▽森貞次郎著『装飾古墳』(一九七二・朝日新聞社)

古墳時代の美術 こふんじだいのびじゅつ

弥生時代につづく古墳時代は、美術、工芸的な遺物が前代にくらべかなり豊富になる。古墳の築造にあたっても、前方後円墳は後円部の径と前方部の幅、長さなどがある比率をもって築造されていることが最近の研究で明らかにされてきたし、墳丘上に立てられた埴輪、石室や石棺の構築、それらを彫刻や彩色で飾った装飾古墳、あるいはその中に納められた数々の副葬品などにかなり高度の技術が習得されていたことがうかがわれる。工芸では前代からひきつづいておこなわれたものと、五世紀以降に中国や朝鮮半島など大陸から伝えられた新しい技術によるものとがある。

〔玉工芸〕玉工芸は、前代からつづいて、硬玉や碧玉岩、瑪瑙などを用いて勾玉や管玉が作られたが、各種の色ガラスによる小玉や、琥珀、水晶の棗玉、切子玉などのように材料も豊富で、形、色とも多彩になる。装身用としてだけではなく、滑石で子持勾玉、臼玉、刀子斧や鑿、鏡なども祭祀用として小形に作られている。また貝製腕輪を碧玉岩にうつし作った宝器的な鍬形石、車輪石、石釧などのほか、合子や盤、巴形、筒形、玉杖、琴柱形など性格のよくわからないものもみられ、盤などにはろくろ挽きの痕跡の認められるものもあり、攻玉技術の進歩発達がうかがわれる。

〔鏡〕金属工芸では、前代に*銅鐸を鋳造した素地があり、そうした技術によって中国鏡を模倣して鏡が鋳造されたが、径四八センチもある大形鏡や、周縁に小鈴を飾ったり、鏡の背面には直弧文、狩猟文、家屋文、勾玉文などわが国独自の文様が考案され鋳出された。また三角縁神獣鏡は、一つの鋳型で五面までが鋳造されたことが指摘され、それら同笵鏡の出土古墳の分布によって、当時の中央権力と地方豪族との結びつきなどが検討されている。また人物画像鏡(国宝、和歌山隅田八幡神社)には、借音漢字四八文字で「癸未年…」とこの鏡の製作の由来がのべられており、わが国最古の金石文の一つとしても貴重である。鏡のほかには銅釧、巴形銅器、筒形銅器など前代からの継承もあるが、後期には銅鋺が出土しており、それにはろくろ仕上げがおこなわれている。

〔装身具〕装身具類は、五世紀後半以降極度に華やかさを増し、金、銀や銅地に鍍金した金銅製品が輸入され、またわが国でもこれらを素材とした諸工芸が発達した。冠帽や沓などは金銅製で、竜文や忍冬文の透彫や亀甲文や忍冬文を点線で打出して小さな歩揺を飾り、また馬形や樹木状の立飾りをつけたものもみられる。耳飾は鎖の先端に三翼状や梔実形などの垂飾をつけ、ガラス玉をはめこんだりしたものは輸入品とみられ、わが国で作られたものは銅地に金や銀の箔をかぶせた金鐶・銀鐶や、鉛製の鐶だけのもので、後期の小円墳からの出土もかなり多い。また革や布製の帯に飾りつけた金具には、竜文や唐草文を透彫や鋳出しによって表わしたもの、あるいは獣面を打出した例もみられる。

〔甲冑〕甲冑などでは金銅製品は比較的少ないが、眉庇付冑には鉄と金銅とを併せ用いた例と、金銅製とがあり、それらには点線波状文で動物や魚、樹木、宝珠形などを彫ったものがみられるが、おそらく輸入されたものであろう。このころの甲冑には衝角式と眉庇付のかぶとと、よろいには短甲と挂甲の二種類があって、三角形や長方形、短冊形などの鉄板を巧みに曲げて、革で綴じたり鋲でとめたりして構成しているが、鉄を加工する技術もかなり高度なものがあった。武器では刀の柄頭にみる焼きものが多い。前期では直弧文を飾った鹿角装品などがみられるが、五世紀以降には環頭の柄頭に変化が多く、竜体を表わした環の内側に、玉を喰んで向かい合った双竜や、単竜、鳳凰などを透し風に鋳出したものなどがあるが、輸入品は装飾が立体的であるのに対し、日本製は形式化して平面的となっている。このほか圭頭・円頭・方頭・頭椎・鳥首などの柄頭もみられる。また鞘口や鞘尻などの装飾も金線や銀線で巻いた輸入品にくらべると、日本製は蕨手文や円文などを打ち込んだ簡略な技法がとられている。

〔馬具〕古墳時代の金属工芸のうちもっとも発達したものは馬具である。朝鮮半島への出兵以後、馬装具の輸入はいちじるしく、しだいに日本製品も輸入品に見劣りしないほどの技術をみせるが、これが飛鳥・奈良時代の金銅仏を鋳造し、仏教美術の花を咲かせる素地になったとみられる。馬具は木質や皮革部分は腐蝕して残らないが、鞍金具、鐙、杏葉、雲珠、馬鐸など各種の金銅製品の

古墳時代の美術

1.人物画像鏡 中期 径20.0cm 和歌山県妻の古墳 国宝 和歌山 隅田八幡神社 **2.**装飾付子持須恵器 後期 高さ37.5cm 兵庫県西野山古墳 京都国立博物館 **3.**垂飾付金製耳飾 中一後期 長さ6.8cm 熊本県江田船山古墳 国宝 東京国立博物館 **4.**勾玉 ガラス 長さ約5cm 岡山県長船町西須恵

↓3

↑4

2

1

うち、ことに杏葉や鏡板にみるべきものが多い。竜文や唐草などを透彫や浮彫などで飾り、裏に鉄板を鋲留めするなど、あらゆる金工技術が駆使されている。なお日本製の馬具には青銅製品もみられる。

〔陶工〕陶工としては、弥生式土器の系統をうけた土師器が作られているが、新たに朝鮮半島から伝えられた、硬い焼きで水を吸わない須恵器がある。登窯を用い高火度によって焼き上げる発達した窯業技術で、成形にもろくろを使用することによって大量生産が可能となり、壺や瓶、高坏、坏など日常使用するものから、壺の肩に小壺や小さな人物、動物、舟などの泥像を飾った装飾土器、鳥、家、環状・角坏形など各種の形象土器など、器形の変化が多い。この土器は奈良時代、平安時代までにひきつづいて作られ、次第に発達をとげていく。陶工としてはほかに埴輪がある。〈村井嵓雄〉 ↓古墳

□斎藤忠著『日本の美術1　原始美術』（一九七二・小学館）▽三木文雄著『日本原始美術6　埴輪・鏡・玉・剣』（一九六八・講談社）

↓埴輪

小堀遠州　こぼりえんしゅう　（一五七九—一六四七）江戸初期の芸術家。茶人でもある。遠州流茶道の開祖。新介正次の子。作介と称し、政一と名のる。宗甫・孤篷庵と号した。天正七年近江（滋賀県）坂田郡小堀に生まれた。父の正次は豊臣秀吉に仕えて普請奉行などをつとめた。父の死後、その遺領備中松山（岡山県）一万二千石を継ぎ、徳川氏に仕え、家康・秀忠・家光に歴仕した。晩年の古田織部について茶の湯を学び、大徳寺の春屋宗園禅師に参し、また、冷泉為満について和歌を修めている。普請奉行としての活動は、彼が二八歳になった慶長一一年（一六〇六）以後に始まり、院の御所、駿府城、名古屋城天守閣、禁裏御所などの作事に関係した。徳川二代将軍秀忠の治世である元和年間（一六一五—二四）は、遠州の壮年期にあたるが、その活躍ぶりは目ざましく、伏見城本丸書院、女院御所、大坂城門、同城本丸仮殿などの諸作事を担当している。さらに、三代将軍家光の寛永年間（一六二四—四四）にも、大坂城本丸、仙洞御所、二条城二の丸、江戸城西の丸の泉水、仙洞御所の泉水、近江水口城、二条城本丸の数寄屋、近江の伊庭御茶屋など、造庭や茶室建築の指図にあたったという。なお、大徳寺竜光院の密庵、同院内の孤篷庵の忘筌と山雲床、南禅寺金地院の八窓席なども彼の指導にかかる茶室である。これらの茶室の特徴は、千利休や織部によって完成された数寄屋建築に書院造風の明るさを加味した点にある。彼の作庭の見識は孤篷庵や忘筌の露地に表現されている。遠州はまた陶芸家としてもすぐれ、彼が指図して焼かせた陶器を遠州七窯と称し、遠江の志戸呂、近江の膳所、豊前の上野、筑前の高取、山城の朝日、摂津の古曾部、大和の赤膚がこれであるが、遠州の直接関係があったのは高取焼だけだったともいわれている。彼はまた茶器の鑑定にも秀で、利休以後の名物道具、利休以前の新発見の唐物茶器、和物の古瀬戸をも交えて、ものさびていて気品の高いものに歌銘をつけ、中興名物に指定し、また名物茶器の保管にも留意し、付属品・極書・箱書などをも完備させている。なお、藤原定家の平仮名と中国明代の隷書体の漢字をもよくした。正保四年二月六日、六九歳で伏見の自邸で病没。〈桑田忠親〉

□森蘊著『小堀遠州』（一九六七・吉川弘文館）

狛犬　宮津市籠神社の狛犬（鎌倉時代）　石英安山岩製　高さ97cm　日本で作られた狛犬のうちで、もっとも古風なもの。写真は阿像

狛犬　こまいぬ　狛犬は獅子の形を基本として作られる。通常神殿の縁側、または社寺の前庭に、左右一組にして置かれる。また昔は宮中で几帳の裾に鎮子として獅子形を用いたことがある。その起原は、エジプト、ペルシア、インドなどの神殿や門前に置く獅子形までさかのぼることができるが、わが国の狛犬の直接の源流は大陸中国に求められる。狛犬の性格は要するに社寺の守護神であり、多くは開口と閉口の阿吽の一対とする。材料は木造・石造・銅造・陶製などがあるが、神殿上のは木造、屋外のは石造を主とする。

遺品では、木造の大宝神社（滋賀県栗太郡栗東町）のものが鎌倉初期でもっとも古く、その形は唐形式の獅子が和風化されたものである。これが日本の狛犬の基本形式となるが、鎌倉期に宋形式の石造狛犬が渡来して、この系統の作、あるいは混合された形式のものなどを生じる。東大寺南大門、観世音寺（福岡県太宰府市）などは鎌倉時代の宋系、籠神社（京都府宮津市）のものは鎌倉時代の和風系の例である。〈川勝政太郎〉

古満休意　こまきゅうい　（?—一六六三）江戸時代の蒔絵師。古満家の祖。寛永一三年（一六三六）徳川家光に召しかかえられ、紅葉山の御殿に蒔絵して名声を博した。精妙な研出蒔絵に特色があり、柴垣蒔絵硯箱（東京国立博物館蔵）には三代休伯の極書がある。

〔古満家〕二代休伯（?—一七一五）は休意の子。通称久蔵、幕府の御用蒔絵師となり、元禄二年（一六八九）幸阿弥長救とともに蒔絵師頭取となって日光東照宮の蒔絵に従事している。三代休伯（?—一七三二）も久蔵と通称し、はじめ安章といい、のち休伯に改める。正徳五年（一七一五）に父の跡を継いで将軍家の蒔絵師となった。四代・五代ともに休伯と称し、通称を久蔵という。五代は安永七年（一七七八）日光御霊屋の修復のさいに塗師方御用を仰せつけられる。その門人巨柳は木村氏で、蒔絵の名手といわれ、古満の姓を許された。巨柳斎ともい い、余技に機械人形をつくったという。天明年間（一七八一—八九）に没す。その門人寛哉（?—一八三五）はもと坂内重兵衛と称したが、古満の姓を許され、のち坦叟・坦哉とも号した。休伯の子孫は江戸末期まで一一代に及んでいる。〈荒川浩和〉

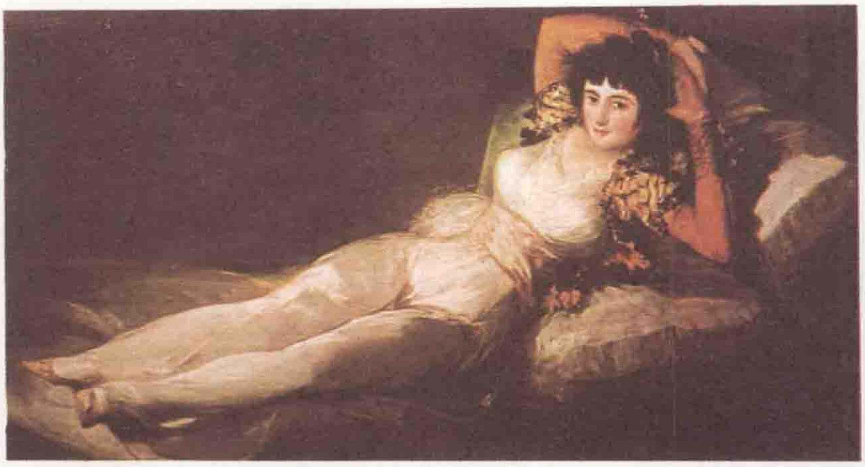
小紋　こもん　型紙を用いて染める型染の一種。文様が細かいのでこの名がある。型紙で布の片面に防染の糊を置き、これに主として刷毛で染料を引き染めするのがたて前であるが、藍染の場合は浴染したものもある。今日では染料は化学染料を混ぜた色糊（写し糊）が用いられている。

室町時代から広くおこなわれていたようで、帷子や胴服などに染められており、もっとも古い資料としては上杉神社（山形県米沢市）にある上杉謙信所用といわれる帷子が知られている。江戸時代には侍の裃にこの技法が用いられたため、文様の種類も多くなり、技術的にも大いに進歩した。一方、小袖染色においても、派手やかな友禅染に対して、白抜き一色染めで表わされた細かい柄がすっきりと洒落たところから庶民階級の間に好まれ、特に江戸で流行したところから明治以後、俗に江戸小紋といって一般に賞美されている。この小紋を染めるのに用いる型紙は、大半が伊勢型紙（三重県鈴鹿市白子・寺家）として国の重要無形文化財の指定をうけた数人の手によって彫られている。染色技術は、昭和三三年に同じく重要無形文化財に指定された小宮康助（東京）がその技術保持者として認定されたが、同三六年死去によって指定が解かれ、その後技術保持者のないまま、現在に至っている。〈山辺知行〉

小紋　江戸小紋3種　〈上〉山形〈下右〉渦〈下左〉むじな菊

ゴヤ　Francisco José de Goya y Lucientes（一七四六—一八二八）スペインの画家。サラゴサに近いフェンデトードスに生まれ（三月三〇日）、一七六六年ごろマドリードのバイユー Francisco Bayeu（一七三四—九五）の門に入る。はじめは、当時宮廷画家として招かれていたドイツの画家*メングスのもとでタペストリー（壁掛）の下絵などを描いていたが、まもなく認められて宮廷に入り、一七九九年以降首席宮廷画家となる。一八二四年以降はフランスに住み、一時マドリードにもどったが、ボルドーで二八年四月一六日客死した。

ゴヤの作画期は江戸時代の安永から文政年間に当たる（*浦上玉堂や初世*歌川豊国とほぼ同時代）が、その作品はおよそ二つの時期に分けられる。一七七一年から九四年ごろまでの後期ロココの作風と、それ以後の制作である。後期ロココ時代にはフランス一八世紀の「雅宴画」の感化を受けて、王朝風のはなやかさと逸楽のもつむなしさをうたったものが多い。やがて*メングス、*ティエポロから多彩な色彩技法を習得、さらには*ベ



「着衣のマハ」と「裸のマハ」(1798～1805ごろ) 各95×190㎝ プラド美術館 このモデルについては、ゴヤと愛人関係にあったアルバ公夫人とする説が古くからあったが、年代的にも、残された夫人の像からも、まったく関係はない

ゴヤ

「カルロス4世一家の肖像」(1800) 280×336㎝ プラド美術館 左側の奥に自画像を描き込んでいることや、全体の構図といい、ベラスケスの傑作「ラス・メニナス」を意識していることがうかがわれる

〈右〉「葡萄つみ」(1786) 275×190㎝ プラド美術館 タペストリーのための下絵のひとつ。フランス・ロココ様式の影響による楽天的で軽快な画面

〈左〉「聖アントニウスの奇跡」部分 (1798) サン・アントニオ・デ・ラ・フロリダの天井壁画の一部。フレスコ兼テンペラによる激しいタッチと大胆な色彩で、ゴヤの宗教画の真髄を示すとともに、彼の風俗画の一頂点をも画する大作

「わが子を食うサトゥルヌス」 146×83㎝ つんぼの家の白壁に油絵の具で描かれたもの。1873年カンバスに移され、現在はプラド美術館蔵

ラスケス、*レンブラントあるいは*ボッシュの傾向を展開させながら、独自の様式を持つに至っている。彼はその生涯を通じて人間を描いているが、いわゆる肖像画から人物画への変遷が認められ、『カルロス四世一家の肖像』(一八〇〇)では当時の宮廷社会の因習と無気力、虚名と退廃がみごとに描出されている。『着衣のマハ』『裸のマハ』(一七九六—一八〇五)についても同様で、ここではスペイン伝統の伊達女(マハ)が、「眠れるビーナス」といった古典的な主題からはなれて強いリアリティをもって表わされている。それは危険で優雅で官能的な女性表現そのもので、肉体の持つ二つの特質を示している。衣装におおわれた肉体と肉体そのものの表情であり、マルセル・ブリヨンはこの点『裸のマハ』に顔は不必要であるとさえいっている。こうしてゴヤの人間観はしだいにデモーニッシュに謎めいてみえてくる。この前期から後期への転換の理由として、聴覚を失うほどの大病に見舞われたこと、ナポレオン軍のスペイン侵入に対する民族意識の高揚などがあげられるが、もう一つの注目すべき理由として、一七八六年ごろから九〇年にかけてゴヤ自身当時のスペインの進歩的な思想家や政治家と交わり、それまでの彼の上に新しい理想像ともいうべき自己を築いていった過程があげられよう。これまでも彼は庶民の絵を描いてきたが、この過程をたどってのちゴヤは真に庶民的な、普遍的な人間像にむかって歩きはじめている。これらの結実がのちに印象派の*マネにヒントを与えた『五月三日の処刑』(一八〇九)や連作版画の『戦争の惨禍』であり、とくに後者は八二枚の黒白のエッチングに殺戮・狂気・虚無・暴行を徹底的に再現してやまない。この種の版画には、ジャック・*カロ、ピラネージ Giambattista Piranesi (一七二〇—七八)らへの傾倒もうかがわれよう。しかし、他の代表的連作版画『ロス・カプリチョス』(気まぐれ)(一七九六—九八・八〇枚)や『ディスパラテス』(不条理)(一八一五—二〇・一五枚)をみれば、いかにゴヤの作品に特有の暗澹たる気配がスペイン独特のニヒリズムに発しているかが理解される。彼はそのニヒリズムの視覚化を試み、別荘であった通称「つんぼの家」の壁面を『砂に埋もれた犬』や『わが子を食うサトゥルヌス』などの作品で飾っているが、ここにおいてゴヤは聖なるものを善悪の彼岸に、むしろ醜なるものに求めている。これらが一般にゴヤ晩年の「黒い絵」と呼ばれる表現主義風な系列であって、色彩は黄色と褐色とほとんど黒。今世紀のシュルレアリスムを予言するさまざまな暗喩をふくみ、見る者の想像力をかきたてる。制作のジャンルは静物・宗教・風俗・風景と多岐にわたり幻想性が濃厚である。

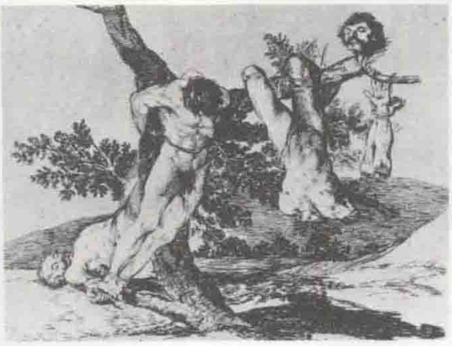
なお、二つの『マハ』をはじめとするゴヤの代表作のほとんど(油絵一一四、デッサン四七〇)はマドリードのプラド美術館にある。また、彼の円天井壁画(一七九八)で名高い同市のサン・アントニオ・デ・ラ・フロリダにその遺骸が葬られている。〈坂崎乙郎〉

◫ホセ・グディオル解説、瀬戸慶久訳『ゴヤ』(一九六六・美術出版社) ▽サンチェス・カントン著、神吉敬三訳『ゴヤ論』(一九七二・美術出版社) ▽アンドレ・マルロー著、竹本忠雄訳『ゴヤ論』(一九七二・新潮社) ▽神吉敬三編集『ゴヤ』(一九七三・小学館)

小山正太郎 こやましょうたろう (一八五七—一九一六) 洋画家。安政四年一月、新潟県長岡市に生まれる。明治五年*川上冬崖の聴香読画館に入り、九年工部美術学校に入学して*フォンタネージの薫陶を受けた。教室での成績抜群のため早くから助手のような立場を命ぜられたが、フォンタネージが帰国した一一年、退学して十一字会を組織した。一方、東京師範学校で教鞭をとり、また文部省図画取調委員となって、*フェノロサや*岡倉天心と対立した。二〇年、洋画塾不同舎をつくって満谷国四郎、鹿子木孟郎、中村不折、小杉放庵らを指導した。二二年浅井忠らと明治美術会を組織、内外博覧会の審査官に挙げられ、また明治四〇年の第一回展以来文展審査員をつとめた。東京高等師範学校でも教壇に立ち、美術教育家としても大きな足跡を残している。代表作に『川上冬崖像』『仙台の桜』『牧童』などがあり、大正五年一月七日没した。〈竹田道太郎〉

コラージュ collage フランス 主として*シュルレアリスムや*ダダで用いられる絵画技法の一つ。貼付の意味で、パピエ・コレの技法を拡大・発展させたもの。パピエ・コレ papier collés とは貼付絵のことで、絵具以外の異質素材を画面に貼り込み、絵画的効果や画面構成をしたもので、はじめ、ピカソ、ブラックなどキュビスムの画家が試みた。これに用いられる素材としては、新聞紙・楽譜のように印刷されたものから、砂・布切れ・針金・宝石・ガラスに至るまで範囲は広く、マチエール(材質感)の拡大を意図した、いわゆるイメージの連鎖反応に訴える志向の実験である。これは一七世紀オランダで始まった*トロンプルイユ(だまし絵)の画法をとり入れたものであった。その後物質の同存性に欠陥の出ることが

「巨人」(1808) 116×105cm プラド美術館 別名「恐慌(パニック)」。逃げまどう群衆の動きと，大地に不動の巨人を対照的に描いた迫力ある画面は，ナポレオン戦争に巻き込まれた当時のスペインの位置を思わせる



版画集「戦争の惨禍」(1808～14) より「赫々たる武勲，死とうらはらの！」 エッチング 15×20.4cm

自画像(1815ごろ) 46×35cm プラド美術館 ゴヤ70歳代の初めのころのもの

認識され、パピエ・コレが拡大されて、精密な標本図や写真記事などが貼り込まれたりして、それによるイメージの連鎖反応を観客に与えるという思考に変化している。この傾向は一九二〇年のダダの展覧会や、シュルレアリスムの画家のグループにとり入れられ、やがて*エルンストが創案したといわれるコラージュの技法に集約される。*ローシェンバーグの作品なども源泉はコラージュの手法によったものである。一九五〇年代のはじめにアメリカの評論家ローレンス・アロウェーによって名づけられた*ポップ・アートも、テクノロジーとかマス・メディアから大衆の視覚のうちにある造形的要素をモンタージュして、作品のなかにとり入れようとしている。〈寺田春弌〉

コラン Louis-Joséph-Raphaël Collin (一八五〇—一九一七) フランスの画家。六月一七日パリに生まれ、美術学校でブーグロー Adolphe William Bouguereau (一八二五—一九〇五)、*カバネルに学び、一八七三年サロンに出品した『休息』で二等賞を受ける。褐色や黒を主調としたアカデミックな作風から、明るい外光による色彩描写、さらに穏健で優雅な画風に移った。代表作に『牧歌』『ダフネとクロエ』『花月』などがある。一九〇二年美術学校教授となる。アカデミー・コラロッシで後進の指導にあたる。*黒田清輝(せいき)、久米桂一郎、*岡田三郎助らがここで学び、外光派といわれるコランの画風は、日本で、明治中期以降洋画の主流となった。〈小川栄二〉

コリント Lovis Corinth (一八五八—一九二五) ドイツの画家。七月二一日東プロイセンのタピアウで裕福な皮革業者の家に生まれ、ケーニヒスベルクで教育を受け、その後ミュンヘンおよびアンベルスで絵画を修業。一八八四—八七年パリのアカデミー・ジュリアンでブーグロー Adolphe William Bouguerau (一八二五—一九〇五) に学ぶ。八〇から九〇年にはミュンヘン、以後主としてベルリンで活躍する。ドイツ印象主義を代表する画家の一人で、ベルリン分離派同盟の有力メンバーであったが、晩年の絵には表現主義的な激しさが加わっている。代表作『ミュンヘンのアトリエからの眺め』(カールスルーエ国立芸術ホール)。七月一七日オランダのザント・ボールトで没。生地にはコリント美術館がある。〈野村太郎〉

コリント式オーダー ——しき—— ⇨オーダー

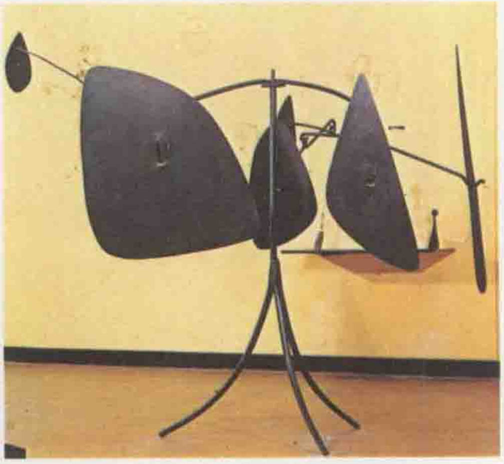
コルウィッツ Käthe Kollwitz (一八六七—一九四五) ドイツの女流版画家・彫刻家。旧姓シュミット。七月八日ケーニヒスベルクに生まれ、一八八五年ベルリンのシュタウファー＝ベルン Karl Stauffer-Bern (一八五七—一八九一) に学ぶ。*クリンガー、*ムンクに私淑し、ロシアおよび北欧の近代文学に親しんだ。九一年ベルリンの労働者街に働く医師カール・コルウィッツと結婚、貧困と病苦に悩む労働者の生活に密着した表現をおこない、ドイツにおけるプロレタリア美術の先駆をなした。四月二二日ドレスデン近郊モーリッツブルクで没。戦争体験にもとづく人間存在の苦悩を表現した彫刻作品および連作版画『織工』『戦争』『農民戦争』がある。〈野村太郎〉

コルダー Alexander Calder (一八九八—一九七六) 現代アメリカの彫刻家。動く彫刻モビール mobile の創始者。七月二二日フィラデルフィアの彫刻家の家庭に生まれ、工科大学を卒業して技師になるが、のちアート・スチューデント・リーグで絵画を学び、イラストレーターになった。一九二六年にパリに渡り、針金彫刻を試みた。*ミロ、*モンドリアンらとの交友から抽象彫刻に転じ、「抽象(アブストラクシオン)＝創造(クレアシオン)」のグループに参加した。*デュシャンの初期作品の影響下にモーターで動く彫刻を作り、次いで三四年、一点で支持されて空間内で平衡関係を保ちつつ空気の流れや震動で動く金属板と針金による作品を完成した。彼はこの原理にもとづく彫刻をモビールと称し、さらに三六年に空中に垂下するモビールも作った。モビールは彫刻空間を伝統的な量塊性から解放し、動的要素の導入により部分と全体の構成関係を変化させるという画期的な試みであった。また金属版を組合せた抽象彫刻(スタビール)も手がけた。モビールの原理は室内装飾や商業美術にも広く利用され、また光の反射効果を利用したキネティック・アートにも新たな展開をみせた。七六年一一月一一日ニューヨークで死去。写⇒232 〈田中文雄〉

コルトナ ⇨ピエトロ・ダ・コルトナ

コルビュジエ ⇨ル・コルビュジエ

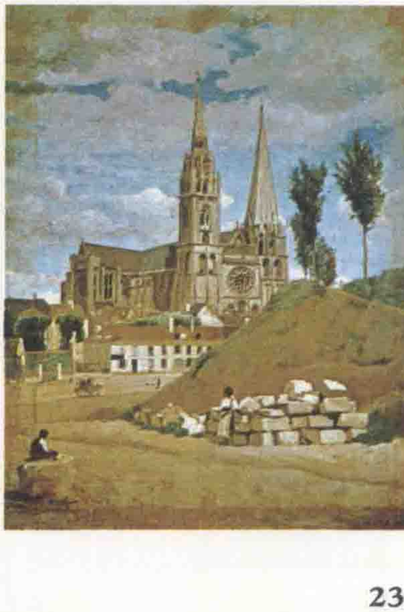
呉歴 これき (一六三二—一七一八) 中国、清(しん)代の画家。字(あざな)は漁山、号を墨井道人といった。江蘇省常熟県の人で、王石谷とともに画を王時敏に学んだ。宋元の水墨画を師としたが、ことに元の*黄公望の画風を好んだ。王石谷とは親友であったのも原因して、その山水画は双璧といわれるほど巧みである。彼は五一歳の康熙二一年(一六八二)に耶蘇会に入信、その二七年には神父になって布教に従事したという。作品は山水はもとより、樹林にすぐれた技量をもっていた。耶蘇会の布教はしたが、彼の画には西洋画の影響はまったくない。このような生活から作品は多くない。写⇒232 〈杉村勇造〉



コルダー　「盾」(1949)　塗装ブリキ　金属柱　銅線　高さ219cm　パリ国立近代美術館　動く彫刻によって抽象彫刻のなかに新しい空間を生み出した

呉歴　「湖天春色図」　紙本彩色　123.8×62.6cm　題賛に宋の趙令穣の法にならって作るとあるが，むしろ自画の風をよく現わしている

コレッジョ　「眠るアンティオペ」(1521—22ごろ)　油彩　190×124cm　ルーブル美術館　魅惑的な姿態で眠るアンティオペ，それに惹かれるサテュロス，横たわるアモール，ギリシア神話を題材とした作品



コロー　「シャルトル大聖堂」(1830)　油彩　64×51.5cm　ルーブル美術館　フランスの景勝地で旅行好きのコローの筆にならなかった所はないといわれる。これも7月革命を逃がれてシャルトルで描かれた作品

コレッジョ　**Correggio**（一四九四ごろ—一五三四）イタリア、盛期ルネサンスの画家。本名はアントニオ・アレグリ **Antonio Allegri** で、生地の名からコレッジョの通称で呼ばれた。エミリア地方の伝統的画風にはぐくまれたのち、マントバにおもむき、*マンテーニャの作品から人体描写における短縮法を学ぶとともに、*ベネチア派の色彩描法を吸収した。*レオナルド・ダ・ビンチの明暗法も、コレッジョのもっとも重要な技法の一つとして発展する。一五一八年パルマに行き、翌年にかけてサン・パオロ修道院の一室を神話主題の壁画で装飾するに及び、彼の芸術は個性的に発展し、人間感情に満ちた独自の感覚的表現を獲得する。一時生地に帰ったが、二〇年夏ふたたびパルマに出て、サン・ジョバンニ・エバンジェリスタ聖堂の円天井その他の装飾に二四年まで従事。二四年からさらにパルマ大聖堂の円天井の壁画装飾に着手、無数の天使と聖者とにかこまれて昇天する聖母を幻想的に描いたが、バロック的な傾向を示す過度の誇張のため教会から悪評をうけ、三〇年末パルマを去り、未完成に終った。パルマ絵画館の『聖ヒエロニムスの聖母』と『スコデラの聖母』、ドレスデン美術館の『聖夜』と『聖ジョルジョの聖母』は、一五二七—三〇年の冬季、寒さのため円天井の仕事を休んでいたときの制作で、宗教画としては彼の最後の大作であるが、そこには宗教的感銘よりも現世的喜悦が溢れている。パルマを去ってからは四五歳で没するまで主として郷里にとどまり、ボルゲーゼ美術館の『ダナエ』、ベルリン、カイザー・フリードリヒ美術館の『レダ』、ウィーン美術史美術館の『イオ』と『ガニメデスの略奪』などの神話的主題の作品を描いた。彼の本領は、光と陰による造形性の追求であり、激しい動きにおけるリズムの創造であり、また、自由な構図による装飾的な画面の構成であり、夢幻的・官能的情緒の謳歌であった。技術に関するかぎり、明暗法の完成、光の配置、彩色のあざやかさにおいて、彼はイタリア・ルネサンス絵画の最高の発展段階に到達し、「光と色の画家」としての本領を発揮して、後世に多大の影響を及ぼした。〈摩寿意善郎〉

コロー　**Jean-Baptiste-Camille Corot**（一七九六—一八七五）フランスの画家。七月一七日パリに生まれ、はじめ商業に従事したが、一八二二年からミシャロンに、次いでベルタンに師事して絵を学んだ。二五—二八年イタリアに留学、自然と古典作品を師として正確なバルール（色価）による繊細な画風を発展させ、二七年『ナルニ橋』によってサロンに初登場。その後三四年、四三年と重ねてイタリアに旅行したほか、フランス国内、なかでもパリ郊外のバルビゾン村をたびたび訪れ、各地で数多くのすぐれた風景画を描き残した。その作風は、銀灰色の柔らかな彩調のうちに自然への雅情を高らかにうたい上げ、単純な風景にも詩と音楽を賦与する点に大きな特色があったといえよう。また同時に彼は着実な観察者として、自然を包む大気や光線の効果にも敏感であり、光の処理において後の印象派に先がける存在だったことは見落とせない。なお、彼には『シャルトル大聖堂』『モルトフォンテーヌの回想』『カステル・ガンドルフォの追憶』をはじめとするおびただしい風景画のほかに、一群の人物画があり、後者の系列でも『真珠の女』『青衣の女』『シャルモア夫人像』のような珠玉作を生みだしている。二月二二日パリで没。〈富山秀男〉

権現造　ごんげんづくり　⇨神社建築　⇨日光東照宮

金剛峯寺　こんごうぶじ　⇨高野山

コンスタブル　**John Constable**（一七七六—一八三七）イギリスの画家。*ターナーとともに一九世紀イギリスの代表的な風景画家の一人。六月一一日サフォークのイースト・バーグホルトの豊かな製粉業者の家庭に生まれ、自然に親しみながら成長した。一七九五年ロンドンに出てロイヤル・アカデミーに学び、一七世紀のオランダ風景画や*プーサン、*ゲーンズボロらの作品から影響を受け、一八〇〇年代に独自な風景画様式を打ち立てた。彼は細心の自然観察にもとづき、刻々と移り変わる自然の様相を巧みにとらえ、広大なイギリスの田園とそれを包む光と大気を描写した。そして茶褐色の多い従来の風景画法と決別し、さまざまな新鮮な緑を用いて生気に満ちた樹木を描き、白絵具をおいて反射光を表わすなど新たな試みをなした。一八二四年に彼の『乾草の車』（一八二一）などがパリのサロンに出品され、金メダルが与えられた。*ドラクロアや*バルビゾン派の画家は、その大胆な筆致と新鮮な色彩に強い衝撃を受け、その影響はのちの印象派にまで及んだ。五月三〇日ロンドンで没。〈田中文雄〉

コンテ　絵画材料。クレヨン・コンテ **crayon conté** の略。固型絵具の一種。フランスの化学者で画家でもあった創案者ニコラ・ジャック・コンテの名をとったもので、商品名である。顔料粉に蠟・油の成分を混ぜてかためたもので、木炭より固着性がある。色は黒・灰色・褐色・白などで、着色紙などにデッサンを描くのに用いられて効果をあげる。ふつうこの種のうち赫色のものをサンギーヌ **sanguine** またはサンギンといい、サンギン画の名もある。サンギーヌはフランス語で「血の色をした」の意で、フランス一八世紀に、肖像画やデッサンの盛行に伴って使われていた。今日ではデッサンに愛用されている。この顔料は赤色酸化鉄である。〈寺田春弌〉

コンスタブル　「ソールズベリー大聖堂」(1823)　油彩　ビクトリア・アルバート美術館　光のさわやかな緑の季節を好んで描いた作者の苦心の大作だが，光の効果を出すために点描風においた白が「コンスタブルの雪」と非難された

金堂　こんどう　寺院の本尊を安置する建物で、飛鳥時代には伽藍配置の中心は塔であったが、奈良時代以降は金堂が伽藍配置の中心になった。禅宗寺院では仏殿と呼び、また平安時代以降は中堂、本堂と呼ぶこともある。金堂はふつう一棟であるが、三棟（飛鳥寺、興福寺）や二棟（川原寺）のものもあり、そのときは位置により中金堂、東金堂、西金堂と呼ぶ。金堂の平面はふつう長方形で平入であり、中央に須弥壇を築き、その上に仏像を安置する。屋根は単層のものと二層のものがあり、さらに周囲に*裳階をめぐらすものもある。法隆寺金堂は二層の金堂の下層に裳階をつけた例であり、奈良時代の薬師寺金堂は二層の金堂の上層と下層にそれぞれ裳階をつけた例である。現存する金堂では法隆寺金堂がもっとも古く、奈良時代の金堂には唐招提寺金堂、海竜王寺金堂（奈良市）がある。東大寺大仏殿は、奈良時代には桁行約八八㍍、梁行約五一・五㍍で史上最大の金堂であった。〈大河直躬〉

金銅仏　こんどうぶつ　中国に仏教が入ってきたのは後漢時代といわれているが、インドに発生した仏教が他民族に布教するためには言葉・文字による教理・教典のみでは不十分で、そこには荘厳・豪華な仏像・寺院によって信仰を得ることが必要であった。そして銅・木・布などの材質に金色を施した美しい仏像が初期の布教師によって中国にもたらされたと考えられる。そして南北朝になって銅に鍍金した金銅の小仏が盛んに作られ、信者はこれを寺院に奉納して一家一族の幸福を祈った。この小金銅仏には年号姓名を刻した銘文のあるものも多く隋・唐時代に及んだ。

その後金銅仏は朝鮮の新羅時代、わが国の飛鳥・奈良時代においても流行し、現存のものとしては法隆寺献納御物の三十八体仏などの名品があり、中国のものには南朝の宋の元嘉年間（四二四—四五三）の銘のある金銅仏、北魏の太平真君年間（四四〇—四五〇）・太和年間（四七七—四九九）などの銘文のある金銅仏があり、隋・唐時代までの五㌢前後の千体仏様式のものは数多く遺存している。〈杉村勇造〉

コンドル　Josiah Conder　（一八五二—一九二〇）　イギリス人建築家。明治一〇年（一八七七）一月来日して以来、大正九年六月二一日東京で没するまで日本に滞在した。ロンドンでロジャー・スミスおよびウィリアム・バージェスに建築を学び、王立建築家協会（ＲＩＢＡ）会員、ジョン・ソーン賞受賞という資格をもつ。来日後、工部大学校で造家学を教え、あわせて内匠寮に出仕し、工部省廃止後は臨時建築局、つづいて内務省に勤務。教職も明治二一年まで兼任した。同年以後は公務を退き、東京に建築事務所を開設してもっぱら設計に従事した。日本に建てた建築は七〇余に達し、代表作として上野博物館（一八八二）、鹿鳴館（一八八三）、海軍省（一八九四）、三菱一号館（一八九四）などがある。大学で一〇年余教鞭を取ったので明治初期の日本人建築家の育成に絶大な役割を果たした。現存する作品として岩崎邸（東京本郷、一八九六）、三井倶楽部（東京三田、一九一三）、古河邸（東京西ヶ原、一九一七）などがあり、また著書若干がある。〈稲垣栄三〉

コンポジット式オーダー　——しき——　⇨オーダー

サ　さ

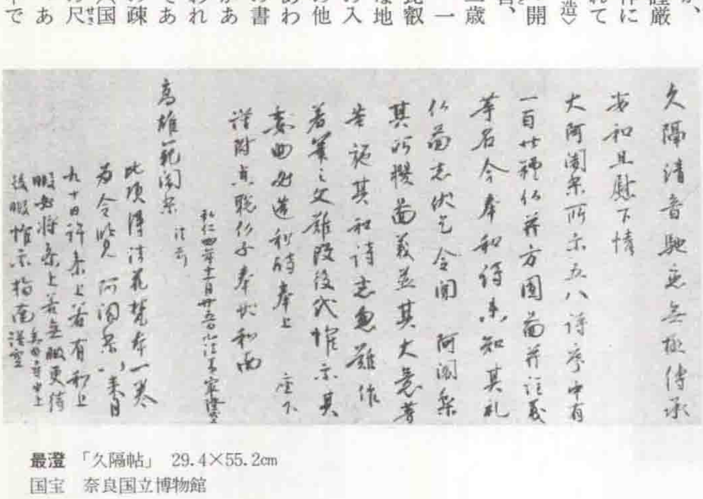
西域　さいいき　⇨中央アジアの美術

蔡襄　さいじょう　（一〇一二—一〇六七）　中国、宋代の書家。字は君謨、興化軍仙遊（今の福建省厦門に近い仙遊県）の人である。北宋の大中祥符五年に生まれ、天聖八年（一〇三〇）に進士となり、翰林学士より進んで三司使となり、また知杭州軍事として江南におもむき治平四年に病没した。彼は中央の大官として欧陽脩、范仲淹らの名士との交りが深く、正義派として畏敬された。書は唐の顔真卿を学んだといわれている。北宋の四大家（蔡襄、蘇軾、黄庭堅、米芾）の一人として有名であるが、他の三人と異なるのは、その性格のごとく、謹厳さが書にもあらわれているところである。遺作に『泉州万年橋記』（大字）その他数点が伝えられている。〈杉村勇造〉

最澄　さいちょう　（七六七—八二二）　日本天台宗の開祖。諡号の伝教大師で知られる。俗姓は三津首、幼名廣野。近江国（滋賀県）に生まれた。一二歳のとき、近江国分寺の行表に従って出世した。一四歳で得度、一九歳で具足戒をうけ、ついで比叡山に入って修行、ついに日本宗教史上に重要な地位をしめる名僧となる。延暦二三年（八〇四）の入唐は滞在八か月余にすぎなかったが、経疏その他おびただしい宗法上の貴重な品々を将来し、あわせて彼の地の名人の筆跡を持ち帰った。最澄の書は、入唐前から典雅な王羲之風を学んだ証跡があり、帰朝後も格別の変化はなかったものと思われる。その点、*空海の変化多端なのと対照的である。帰朝の際の『将来目録』の類も、すこしの疎略なところがなく、『天台法華宗年分縁起』（国宝）も格律の高いものである。伝存する唯一の尺牘『久隔帖』（国宝）は空海にあてたものであるためか、ことに精彩があり、わが国の名跡中でも最高のものの一つとなっている。〈伏見冲敬〉

斎藤與里　さいとうより　（一八八五—一九五九）　洋画家。明治一八年九月、埼玉県に生まれる。本名與里治。京都で*浅井忠・*鹿子木孟郎に素描を学んだのち、明治三九年（一九〇六）フランスに留学し、パリのアカデミー・ジュリアンでジャン・ポール・ローランスに師事。四一年帰国して東京に住み、太平洋画会展に出品、新しい西欧絵画の紹介につとめた。大正元年（一九一二）*高村光太郎らと後期印象派ないしフォービスム系のフュウザン会を結成したが、やがて官展に移る。大正五年の文展で『収穫』が特選、昭和二年（一九二七）帝展で『水郷の朝』が特選となり、翌年から無鑑査、のち審査員となった。東光会を創立、戦後は日展参事をつとめ、昭和三四年五月三日没。〈小倉忠夫〉

崔白　さいはく　中国、宋代（一一世紀）の画家。字は子西、濠梁（今の安徽省鳳陽県）の人で、神宗の熙寧のはじめ（一〇七〇ごろ）、画の才能を認められ画院芸学に補せられたが、性質の疎懶を理由に固辞したといわれる。画は花鳥画を専門にし、ことに水鳥を巧みにしたが、そのほか山林・樹草などすべて写生を基礎として描写したので、*黄筌以来の画院風の花鳥画とはまた別の風格が出、当時の画壇に新鮮な影響を与えたとい



最澄「久隔帖」29.4×55.2㎝
国宝　奈良国立博物館

う。また彼は達筆なので直線を描くにしても尺を用いなかったといわれる。門弟に呉元瑜がいてよく師の画風を継いだ。『宣和画譜』にはその作品二四一点が記載されているが、花鳥画だけに宮廷人には喜ばれていたのであろう。〈杉村勇造〉

細密画 さいみつが ⇩ミニアチュール

佐伯祐三 さえきゆうぞう （一八九八—一九二八） 洋画家。明治三一年四月二八日、大阪市の光徳寺住職の次男として生まれる。中学時代から赤松麟作の洋画研究所に通う。大正六年（一九一七）洋画家を志して上京し、川端画学校をへて、東京美術学校西洋画科に入学。在学中の大正一〇年に池田米子（女流画家の佐伯米子）と結婚。一二年同校を卒業してフランスに渡り、はじめアカデミー・ド・ラ・グランド・ショーミエールに通うが、やがて里見勝蔵に紹介されたブラマンクの指導と強い影響を受けるようになった。一四年、サロン・ドートンヌ出品の『靴屋』が入選して好評を博した。翌一五年三月に帰国し、前田寛治・里見勝蔵らと「一九三〇年協会」の結成に参加するほか、秋の二科展に滞欧作一九点を特別陳列して二科賞を受賞した。『下落合風景』『滞船』の連作ほかを描いたが、自己の画風と日本の風土とが一致せず、昭和二年（一九二七）秋にはふたたび渡仏して盛んな制作活動を開始し、『ガス灯と広告』などに、鋭い神経と奔放ながらも洗練度の高い筆勢を生かした。独自のフォービスム的表現主義画境を開拓していったが、過度の制作がもとで結核が悪化し、パリ郊外の病院において昭和三年八月一五日、三〇歳の生涯を閉じた。〈小倉忠夫〉

Ⅲ朝日晃著『現代日本美術全集9 佐伯祐三』（一九七一・集英社）

〈右〉**佐伯祐三** 「広告貼り」（1927） 油彩 72.7×60cm 東京 ブリヂストン美術館 古い石の壁，カフェのテラス，住宅の扉口など，彼が好んで描いたものだが，このポスターや広告の貼られた石の壁も，彼の作品にはしばしば見られる風景

彭城百川 「柳塘図」（1740年代ごろ） 絹本淡彩 104.5×40.0cm 「八僊主人写」の落款を用い，百川の画としてはめずらしく，柔らかい南宗画的な筆法による作品

〈下〉**酒井抱一** 「秋草図屏風」（江戸後期） 二曲一隻 紙本着色 143.5×174.0cm

酒井田柿右衛門 さかいだかきえもん ⇩柿右衛門

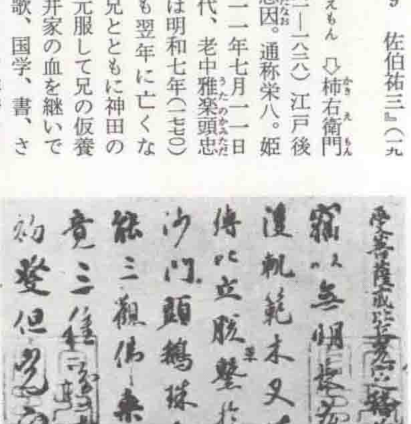
酒井抱一 さかいほういつ （一七六一—一八二八） 江戸後期の*宗達光琳派の画家。名は忠因。通称栄八。姫路城主酒井忠以の弟として宝暦一一年七月一日に江戸に生まれる。酒井家一五代、老中雅楽頭忠恭の孫にあたり、父備前守忠仰は明和七年（一七七〇）家督を継がぬうちに没した。母も翌年に亡くなり、幼くして両親を失った彼は兄とともに神田の屋敷で少年期を送り、一七歳で元服して兄の仮養子となった。文芸を愛好する酒井家の血を継いで画はもちろん、俳諧、和歌、連歌、国学、書、さらに能、仕舞などの諸芸をたしなんだ。俳諧では白鳧子、濤花と号し、また狂歌は四方朱良に学び、太田南畝（蜀山人）、山東京伝との交友もあった。三七歳で出家を志し、京都西本願寺の文如上人のもとに剃髪した。わずか十数日の滞在で江戸に戻り、翌年浅草千束の庵に移って閑居した。「抱一」号はこのころを契機に用いられている。

画業ははじめ狩野高信から狩野風を学び、また宋紫石について沈南蘋の写生画風、歌川豊春から浮世絵、さらに土佐派、円山派などの技法を習得、親交あった*谷文晁からも影響をうけるなど諸派の画風をつぎつぎと学んだ。のち*尾形光琳の作品に接して深く傾倒し、独自の立場でその作風を試みた。文化一二年（一八一五）には光琳百年忌を催し、『光琳百図』、『尾形流略印譜』を刊行し、また文政六年（一八二三）にも『乾山遺墨』を編するなど、光琳、あるいは乾山に対する私淑ぶりがうかがえる。また光琳筆の『風神雷神図』屏風の裏面にみずからの最高傑作『夏秋草図』（重文、東京国立博物館蔵）を描き付けてその芸術の目標とするばかりか、激しい対抗意識さえ示している。ここでは色彩豊かな光琳画の装飾性を追いながらも、繊細な優美さを強く求めて豊かな抒情性をたたえた画面としている。宗達、光琳の画にはない粋な装飾画風を形成し、江戸末期のこの派に一大光明を与えた業績は大きい。このほか『葛秋草図屏風』（重文、旭光学）、『十二ヶ月草花図』（御物）、『秋草鶉図屏風』などとくに草花図の優品が多い。文政一一年一一月二九日没。〈村重 寧〉

彭城百川 さかきひゃくせん （一六九八—一七五三） 江戸中期の南画家。名は真淵、字は百川、号は蓬洲、八仙堂。中国風に彭百川とも呼ばれる。名古屋の薬種商に生まれ、各務支考門の俳人として聞こえ、一七二〇年代の末には京都に上っている。上京後は俳諧より絵画に力を注ぎ、中国元、明の南宗画を慕ってこれを独習した。*池大雅、*与謝蕪村という日本南画の大成者たちに影響を及ぼした、初期南画家の一人である。南宗画のみならず和漢の絵画をひろく学び、元明画の影響の強い本格的な南宗画風のものから、和画ないし俳画系統のものまで様式の幅は広く、真景図や襖、屏風などの大作もある。在野の画家としてはまれな法橋の位に叙せられ、著書に『元明画人考』（一七五一刊）がある。宝暦三年八月二五日没。〈小林 忠〉

嵯峨天皇 さがてんのう （七八六—八四二） 第五二代の

〈左〉**坂本繁二郎** 「放牧三馬」（1932） 油彩 80.5×100cm 東京 ブリヂストン美術館 パリより帰国後は故郷の九州に帰り，大自然の中で数多くの馬をモチーフとした作品を制作した。これも代表作のひとつ



〈右〉**嵯峨天皇** 「光定戒牒」 部分 縦36.9cm国宝 滋賀 延暦寺

天皇。名は神野。桓武天皇の第二皇子。母は藤原乙牟漏。大同四年（八〇九）兄の平城天皇の譲りをうけて即位。弘仁一四年（八二三）に異母弟の淳和天皇に譲位、太上天皇と称した。その在世中は、平城天皇の復位をくわだてたいわゆる「薬子の変」のほかは、おおむね平穏で、おおいに唐風文化の宣揚につとめた。天皇は幼時より聡明のきこえ高く、長じて詩文をよくし、その作は勅撰の『凌雲集』そのほかの詩文集に収められている。書は古今の天皇中随一の妙手といわれ、自信もあったようで、内裏十二門のうち、その三つまでは天皇の宸翰であった。今日に伝わる宸翰は、最澄の法弟光定が弘仁一四年（八二三）叡山において大乗菩薩戒をうけたとき賜わった『光定戒牒』（国宝）がもっとも信ずべきもので、他に『李嶠百詠』（御物）も宸翰といわれてきたが、疑問視する人が多い。品格高く、当時の唐朝の流行をいちはやくとりいれ、しかも本格的に習行して専門家の領域に入っている。これは理想の名君といわれる唐の太宗が書の名手であったのにならわれたのだと思われる。〈伏見冲敬〉

坂本繁二郎 さかもとはんじろう（一八八二—一九六九）洋画家。明治一五年三月二日、久留米市に旧有馬藩士の次男として生まれ、高等小学校時代に森三美について洋画を学んだ。同級には*青木繁がいた。明治三五年（一九〇二）東京美術学校生として帰省中の青木とともに上京し、小山正太郎の不同舎にはいる。翌年太平洋画会研究所に学び、同会展に出品。第一回文展（一九〇七）に『北茂安村の一部』を出品。しばらく東京パックに入社して、川端龍子、山本鼎らと漫画を描く。第四回文展で『張り物』が褒状、第五回文展で『海岸』が三等賞を受けたが、大正三年（一九一四）在野二科会の創立に参加して鑑査員となった。大正初期には印象主義を徹底して試みつつも、同時に一方ではその感覚的な限界を越えて、物の存在の本質追求へと着実な歩みを示している。大正一〇—一三年渡仏し、アカデミー・コラロッシに入り、『帽子を持てる女』などをサロン・ドートンヌに出品した。フランスにあって油彩技術を進歩させるとともに、自己本来の画道への自信を深め、帰国後は上京せず郷里に住む。昭和はじめから九州各地に馬を求めて題材とし、『放牧三馬』ほか作品が多く、また、静物をも手がけ始める。第二次世界大戦後は自由な無所属の立場を守り、芸術院会員に推薦されても辞退、能面などを主題に、瞑想的な東洋の近代写実画境を深めた。『水より上る馬』により、昭和二八年（一九五三）度毎日美術賞を受賞した。翌年ベネチア・ビエンナーレ展出品。三一年に文化勲章、三八年に朝日賞を受け、四四年七月一四日没した。なお、三一年には『坂本繁二郎文集』を刊行している。〈小倉忠夫〉

📖谷口治達著『坂本繁二郎の道』（一九六八・求竜堂）
▽小倉忠夫著『現代日本美術全集11 坂本繁二郎』（一九七二・集英社）

サザーランド 「細路の入口」(1939) 油彩 60×50cm ロンドン テート・ギャラリー 1936年ウェールズ南西部, ペンブルックシャーに旅行した時のデッサンをもとにして描かれたもので，油絵をはじめたころの作品

ザッキン 「横たわるアルルカン」(1935) 木彫

サザーランド Graham Sutherland（一九〇三—）イギリスの現代画家。八月二四日ロンドンに生まれ、工芸学校に学んだ。三〇年代までは銅版画家として知られ、同時に風景画も手がけたが、*シュルレアリスムの影響下に幻想的象徴的傾向に向かい、さらに表現主義へと転じた。四一年から戦争記録画に従事。四四年にノーザンプトンの聖マタイ聖堂の依頼で十字架像を描き、*グリューネワルトの祭壇画を参考に、戦争体験からの内面表現を加えた激しい表現主義様式に達した。その後多くのキリスト教主題の絵画を制作したが、とくにコベントリー大聖堂の『栄光のキリスト』（現寸下絵からタペストリーに作成）がもっとも著名である。またチャーチルやモームらの肖像画も高く評価されている。二月一七日没。〈田中文雄〉

ササン朝美術 ささんちょうびじゅつ ⇨ペルシア美術

挿絵 さしえ ⇨絵入本

サージェント John Singer Sargent（一八五六—一九二五）アメリカの画家。アメリカ人を両親として一月一二日フィレンツェに生まれ、主としてパリとロンドンで活動した。パリの美術学校に学び、同地で肖像画家としてデビュー。上流社会人の好みに合った通俗的肖像画を手際よく仕上げる技術により社交界の寵児となった。のちロンドンに移り、ひきつづいて成功を収めた。しかし、彼の肖像画はモデルの内面的性格に迫るところがない。一九一六年からボストンの公立図書館・美術館の壁面装飾にあたったが、創造性の欠如した作品に終った。晩年の水彩画には率直な佳作も多い。四月一五日ロンドンで没。〈田中文雄〉

ザッキン Ossip Zadkine（一八九〇—一九六七）ロシア出身のフランスの彫刻家。七月一四日スモレンスクに生まれ、ロンドンの工芸美術学校で学んだのち、一九〇九年パリに移る。美術学校に入ったが中途退学し、以後は独学で現代彫刻に独自の地位を築いた。早くから*キュビスムの影響を受けているが、ニグロ彫刻のもつ単純性と力強さに示唆されて、プリミティブな感覚に、ロシア生まれの体質からにじみ出たと思われる、幻想味と原始性をデフォルマシオンに結びつけた独自の作風を完成した。第二次世界大戦中一時アメリカに住んだほかはパリに定住、戦後はモンパルナスの美術研究所グランド・ショミエールで後進を指導して大きな影響を与えた。戦前は日本の二科会外国会員であり、昭和三四年（一九五九）フランス文化使節の一人として来日しているなどもあって、日本でもよく知られ、ブリヂストン美術館その他に彼の作品は多い。代表作に、ロッテルダム市に建てられた記念碑『心臓のない町』（一九五一—五三）、『破壊のための記念碑』（一九五四）がある。〈友部　直〉

冊子本 さっしぼん ⇨綴

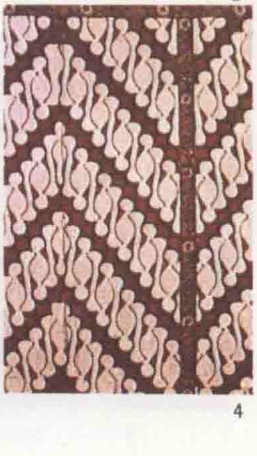
サッセッタ Sassetta（一三九二—一四五〇）イタリア初期ルネサンスの画家。本名はステーファノ・ディ・ジョバンニ Stefano di Giovanni で、*シエナ派の代表者の一人。同時代のフィレンツェではすでにルネサンス絵画が確立されていたのに対し、彼は一四世紀シエナ派の装飾性と感傷性の伝統を守りながら、一五世紀はじめに北方から浸潤してきた新しい「国際的ゴシック様式」とフィレンツェ派の自然主義の影響とを受けいれ、自然主義的な形体感に、宝石のような透明な光彩感と繊細な幻想性とを加え、一五世紀シエナ派の第一人者となった。シエナで没。代表作は中部イタリアの地方都市ボルゴ・サンセポルクロの聖堂のために描いた「聖フランチェスコ伝」多翼祭壇画で、のちに、解体されて各地に分散し、フランスのコンデ美術館やロンドンのナショナル・ギャラリーに残っている。

サッセッタ 「父を捨てる聖フランチェスコ」(1437—44) 板絵 87.5×52.5cm ロンドン ナショナル・ギャラリー 聖フランチェスコ寺の多面祭壇画の一部で，聖フランチェスコ伝8連作の一枚

1

2

3


4

5

更紗 1.インド　立木手
2.和更紗
3.タイ　仏手（部分）
4.ジャワ　茶藍染め
5.古渡更紗

クションの『東方三博士の旅行』や、同市のレーマン・コレクションの『聖アントニウスの物語』なども代表作に数えられる。〈摩寿意善郎〉

薩摩焼 さつまやき　鹿児島県の陶磁器の総称。秀吉の朝鮮役後、慶長三年（一五九八）に薩摩の藩主島津義弘の連れ帰った朝鮮陶工が、藩内各地で開窯したのが起りである。同六年ごろ義弘は居館のある帖佐（姶良町）の宇都に陶工金海（星山仲次）を召して*御庭焼を始め、茶器を造らせたが、数年後、加治木に移ると、ここでも御里に築窯し金海に焼かせた。宇都・御里窯の茶器は古帖佐と呼んで茶人に貴ばれ、茶入の蛇蝎釉が特色である。義弘没後金海は鹿児島に移り竪野に開窯し、竪野焼を始めた。竪野初期の作は、古帖佐とともに、古薩摩といわれる。寛永年間（一六二四—四四）白土の発見以来、白薩摩も焼かれ、慶安年間（一六四八—五二）には京焼錦手の技法を伝えて、薩摩錦手が起った。竪野焼は薩摩焼の主流として栄え、幕末以降の磯御庭焼・仙巌焼・田の浦焼・慶田窯なども竪野系の薩摩錦手である。

古帖佐・竪野焼と並んで古い伝統の窯に竜門司・苗代川がある。竜門司焼の陶祖はやはり帰化陶工の芳仲で、山元碗右衛門の代になり、元禄元年（一六八八）加治木小山田に移窯したのが竜門司焼の起りである。また慶長三年串木野港に着いた朝鮮陶工たちは、ここに築窯して数年串木野焼を続けたが、同八年苗代川へ移って始めたのが、苗代川焼の起りである。竜門司・苗代川窯は黒物の日用品を特色とし、今日もその伝統を続けて民芸陶器で知られている。〈満岡忠成〉

佐藤玄々 さとうげんげん（一八八八—一九六三）彫刻家。明治二一年八月一八日、福島県に生まれる。本名清蔵、別号朝山、阿吽洞。生家は代々宮彫師で、上京して*山崎朝雲に師事し、日本美術協会展に出品した。大正三年（一九一四）日本美術院の再興に参加し、その同人となり、一一年フランスに渡り、*ブールデルに学んで翌年帰国。昭和一〇年（一九三五）帝国芸術院会員。練達した木彫技法を駆使して一種神秘的な作風を示し、またヨーロッパ近代彫刻と伝統木彫の融合にも尽力した異色作家である。代表作に『釈迦に幻された魔王の女』『和気清麻呂銅像』『猫』『鷹』『白菜』などがあり、第二次大戦後は京都妙心寺の塔頭に住み、大作『天女像』（東京日本橋三越一階ホール）を制作した。昭和三八年九月一四日没。〈三木多聞〉

サム・フランシス ⇨フランシス

更紗 さらさ　「さらさ」の言葉は外来語で、その語原については従来いろいろいわれているが、実説はない。ジャワ語「書く」の意味、セラート serat、ポルトガル語のサラカ saraca、西インドのスラートなどのなまったものといわれていた。またオランダのラウファー G. P. Rouffear が一九世紀末にインド東海岸のタミール地方の染色技術調査をおこなった報告書の中に、タピ・サラサ、サクサ・ゴパルスという言葉が、古く蠟染めという意味で用いられていたのではないかということを述べているので、当時かの地で用いられていたインドの古語が伝わったものではないかとも考えられる。中国では華布または印華布などといわれ、英語ではヒンズー語の chint（斑のあるという意）から転化したチンツという言葉が用いられている。ただここで注意すべきことはわが国で更紗というと大体木綿布に手描きもしくはブロックプリントで多彩な模様を染め出した外来裂を一般に更紗と呼んで、インド更紗、ペルシア更紗、ジャワ更紗、タイ更紗というようにいっているが、たとえばインド更紗とジャワ更紗では外見は似ていても染法が一方はプリントまたは塗り染めを主とするのに対して他はバチック（蠟防染）の浴染であるので、通常これをチンツに対してバチックというように、別に考えることが多い。

慣用に従って更紗と同様なものを拾ってみると、インド更紗、タイ更紗、ジャワ更紗のほか、ペルシア更紗、スマトラの蠟染め、中国の印華布、ヨーロッパで一時おこなわれたフランスのオーベルカンプのプリント染め、またオランダ、ロシアのものなどがあげられる。そのおもなものは次の通りである。

(1)**インド更紗**　この歴史は非常に古く、エジプトのオールド・カイロのフォスタットの遺跡から発見された資料によれば、すでに一五世紀以前に、おそらくインドからその技術がエジプトに伝わっていたものであろうといわれている。技術的にみるとインド更紗にはカラムカリ kalamkari と称する手描きと、パランポア palampore という木版によるプリントがある。この二つの技法はともに古くからおこなわれており、特にインド東海岸のマドーリ、タンジャプール、コロマンデル地方などに多い。

インド更紗の記録に関しては、一七三四年ごろのボーリュー（フランス）の記録、一七四二年のクルドー神父の記録がもっとも古いが、それによると、よく晒して下地のできた綿布へ下絵を施し、これにまず筆で黒色が施され、次に赤が塗られる、その次に藍を染めるために蠟が置かれ、裂は藍壺につけて染められる。次に熱湯処理によって、蠟が除かれ、さらに赤・紫・黄などを蠟を併用しながら彩色して仕上げる。一九世紀末に書かれたハーベルやラウファーの詳細な記録も天然染料が大部分化学染料になっており、その扱いが変っているところを除けば、古い方法と大差ない。たとえばプリント染めの場合、布をあらかじめ明礬液に漬けて干し、その上へ食塩水で模様の型を置き、これを赤に染めて洗浄すると模様の部分だけ染料が留ってあとは流れ出てしまう。この上へ型で蠟を置き、藍に染める方法がタンジャプール地方でおこなわれていたことが記録されている。

型は古くは陶製もおこなわれたようであるが、現在は木型がもっぱら使われている。イラン地方のいわゆるペルシア更紗は大半がこの方法で、裂を延べた上へ染料をつけた木型をあて、これを厚く包帯をした手でたたいてプリントする。

インド更紗の模様は、用途によってさまざまであるが単位模様としては花文がもっとも多く、インド独特の勾玉形のペーズリーや三角形のトゥパル、唐草形などが用いられている。日本で人形手といわれた人物模様は一七世紀までで、イスラムが入ってからは少なくなり、ペルシア風の立木に鳥獣、窓形に絵画風の花卉模様などがおこなわれた。一八世紀以後ヨーロッパへ輸出されるようになると、西欧好みの花鎖模様が多く作られ、現在も西欧の美術館にはこの種のものが多く所蔵されている。

(2)**タイ更紗**　技術的にはインドから伝わったもの

で大差ない。ブロックによるものがほとんどで、衣類のほか象の背中に掛ける非常に大形のものもある。模様はたいへん細かく、幾何学的な構成の中に仏教的な人物を表わしたものなどあり、特に模様の上に金箔を置いたものは金入り更紗として珍重されている。日本にも江戸時代にかなり輸入され、「しゃむろ染め」の語も残っている。

(3)**ジャワ更紗** いわゆるバチックで、チャンチン **tyanting** というパイプの先に細嘴状の口のついたような道具に溶かした蠟を入れて、文様を描いていく。これを染料に浴染し、その間蠟を加えたり除いたり、裏面から施したりしながら多彩なものに仕上げていく。古く王宮内で貴族の婦人によって作られ、貴族のみが使用したものは色は藍と白だけであったという。一七世紀に茶系統のソガ染料が加わり、一八世紀には赤色系の華やかな色彩のバチックが発達した。ジャワの模様は非常に独得なスタイルのもので種類も多い。これらの文様を覚えていて、これを下絵もつけずに種々に組合せながら蠟を置いていくのが、ジャワの染色に従う女性の教養であり腕前であるといわれる。

(4)**日本の更紗** 日本には室町末から桃山にかけて南蛮船によったものが最古とされているが、現存する資料はない。日本で俗に古渡更紗といって珍重されているのは年代的にやや下る一七世紀ごろのものと考えられるが、外国にあまりない模様のものが多く、注目に値する。輸入品はインドが大半である。これら輸入更紗に対して、これに倣って堺・肥後・天草などでいわゆる和更紗が作られた。ただし、これは多く型紙を用いた捺染風のものである。明治以後は更紗はもっぱらそのデザインや色を参考にした機械捺染である。〈山辺知行〉

サーリネン Saarinen サーリネン父子として知られ、ともにフィンランドの生んだ代表的近代建築家。父エリエル **Eliel Saarinen**（一八七三―一九五〇）は、フィンランドにおける近代建築の創始者として、また、一九二二年にアメリカに移住してからは、アメリカにおける近代建築の発展に重要な影響を及ぼした。作品には、パリ万国博（一九〇〇）のためのフィンランド館、ヘルシンキ国立博物館（一九〇二）、ヘルシンキ駅（一九一四）などがフィンランド時代にあり、伝統と合理との相乗によってたくましい個性を表現した。アメリカ移住のきっかけは、二二年シカゴ・トリビューン社の国際コンペ二位入選であるが、以後アメリカに定住。つづいて、ミシガン州クランブルック小学校（一九三〇）、同美術アカデミー（一九三二）を設計して注目されるにいたり、一九三七年以来、息子のエーロとの協同作業のなかから国際的な様式を展開させていった。晩年の代表作には、ミネアポリスのルーテル教会（一九五〇）がある。

息子のエーロ・サーリネン **Eero Saarinen**（一九一〇―六一）はフィンランドに生まれたが、父のアメリカ移住と行を共にし、一九三四年エール大学卒業、以後父の事務所を助けた。彼は、豊かな天才と感性に恵まれ、父エリエルが残した仕事、ゼネラル・モーターズ技術センターの設計を、鉄とガラスの幾何学的でメカニカルな方法で実現するとともに、さらにこれを発展させて、シェル構造によるマサチューセッツ工科大学の講堂と礼拝堂などのダイナミズムを生んだ。エーロの機能主義を超えようとするバロックの傾向は、エール大学の室内ホッケー場（一九五八）でいっそう強くなり、ケネディ空港のTWA社ビル（一九六二）やダレス空港に見事な結実を示している。これらの作品では、技術革新の成果を巧みに生かした大胆で自由な造形が、環境と機能と一体化して、すぐれた空間演出を見せている。ほかにエール大学学生寮（一九六二）、CBS本社（一九六四）、ロンドン、オスロなどの大使館設計がある。家具のデザインにもすぐれたものが多い。バーミンガムで没。〈高見堅志郎〉

サリバン Louis Henry Sullivan（一八五六―一九二四）アメリカの建築家。シカゴ派の中心作家の一人。ボストンに生まれ、マサチューセッツ工科大学、パリのエコール・デ・ボザールで学び、一八七〇年代以後シカゴで活躍した。当時、シカゴは経済的繁栄の隆盛期にあり、サリバンはこの機に乗じて高層建築に秀れた才能を示した。彼の設計は、オーディトリアム・ビル（一八八九）、ウェインライト・ビル（一八九一）、ギャランティ・ビル（一八九五）に見られるように、大胆な空間形成と細部に施される有機的な装飾によって特徴づけられる。とくにその装飾性は、たんなる建築の外皮としてではなく、構造本体の力強さに生気とリズムを与えるものとして、当時の高層建築に異彩を放った。その他の代表作に、シカゴ万国博覧会のための交通館（一八九三）、カーソン・ピリー・スコット百貨店（一九〇四）などがある。ただ、晩年は地方の中小建築が多く、不遇のうちにシカゴで没している。著書に『幼稚園談義』（一九〇一）など啓蒙的な執筆がある。〈高見堅志郎〉

サルト Andrea del Sarto（一四八六―一五三〇）イタリア、フィレンツェ派の画家。本名は、アンドレア・ドメニコ・ダーニョロ Andrea Domenico d'Agnolo だが、裁縫師の家に生まれたので、サルトの通称で呼ばれる。ピエロ・ディ・コシモの門に入り、師を通じて*レオナルド・ダ・ビンチへの傾倒を深める。初期のフィレンツェのサンティッシマ・アヌンチアタ聖堂の前庭回廊の諸壁画、とくに『マリアの誕生』（一五一四）やキオストロ・デロ・スカルツォ修道院の『洗礼者ヨハネ伝』の単色調の壁画群（一五一一―二六）では、フィレンツェ派の輪郭素描の伝統がまだ主になっていた。やがてそれをおさえて、色面の彩画的な観照に重きをおき、ウフィーツィ美術館の『アルピエのマドンナ』（一五一七）のような傑作を描いた。この絵は左右均整の端麗な古典様式を保ち、レオナルドや*ミケランジェロが去った後の一六世紀フィレンツェ派の盛期ルネサンスの最後を飾るものであった。晩年の『聖母昇天』二点（ローマ、ピッティ美術館）では、動的構図と色彩描写にバロック的な傾向をみせている。肖像画の才能にも恵まれ、妻『ルクレチア・デル・フェーデの像』（マドリード、プラド美術館）や、『聖アグネス』（ピサ大聖堂）などの傑作を残した。フィレンツェのサン・サルビー修道院の『最後の晩餐』も、レオナルドのそれにつぐ傑作であろう。〈摩寿意善郎〉

沢田東江 さわだとうこう（一七三二―九六）江戸時代の書家。江戸の人。本姓は源、氏は沢田、初名は麟、字は景瑞、通称は文治郎、号は東郊、のち字を文龍、号を東江と改めた。若いころは吉原に流連し、柳橋の美少年と騒がれた。この経験をもとに『異素六帖』『吉原大全』などを著わし、この種の戯作の先駆をなした。はじめ学問に志して林家に学んだが、かたわら高頤斎（一六九〇―一七六九）に*独立直系の明代の書風を学んだ。明和四年（一七六七）山県大弐一件に連座して捕えられ、証拠不十分で釈放されたが、以後は学を捨て一管の筆に託して不朽をはからんと志した。そして従前の明風を捨て、もっぱら魏晋の風を学ぶべしと主張し、もっとも王羲之を尊崇して一家を成した。その書は東江流とよばれて一世を風靡し、東江染・東江織などの染織品までつくられるに至った。彼の書を評して市河寛斎が「剪綴して牡丹を作るが如し、美麗ならざるに非ざるも、生色無きをいかんせん」といっているのがよく当たっているが、その主張は当時の唐様に新生面を開いたものであり、その功は無視できぬものがある。寛政八年六月一五日六五歳で没。〈北川博邦〉

三阿弥 さんあみ 能阿弥（真能）、子の芸阿弥（真芸）、孫の相阿弥（真相）の三人。この三代の伝歴については種々の伝説があり、実体はわからない。三者に共通していえることは、足利将軍家に仕えた同朋衆であり、時宗信者であるところから阿弥号をつけて呼ばれていたことである。

能阿弥（一三九七―一四七一）連歌師、画家、書画の鑑定家、表具師、座敷飾の指導者であり、幕府関係の仕事を担当。款記のある『白衣観音図』の画致

サルト「アルピエのマドンナ」（1517） 油彩板絵 208.0×178.0cm ウフィーツィ美術館
鋭い色彩感覚と巧みな構図で知られ，典型的な聖母図像はフィレンツェ派の特徴を示している

三阿弥　三阿弥のうちの能阿弥筆「白衣観音像」(1466)　紙本墨画淡彩　77.6×39.3cm　神奈川溝口家　息子周健のために描かれたもので，能阿弥の作品として信頼できる唯一の作品

山水画　梁楷「雪景山水図」(南宋・13世紀前期)　112.2×50.5cm　国宝　東京国立博物館

から判断して画は相当の力量と思われる。連歌師としてもっとも著名で、北野会所奉行となり、宗祇のいう七賢の一人で『竹林抄』などに採られ、独立した句集もあり、「秀峰」という号があった。

芸阿弥（一四三一—八五）　父の能阿弥と同様、多方面に活躍しているが、三人のなかでは比較的若死で、記録的には画事に関するものがもっとも多い。唯一確証のある芸阿弥筆の山水図『観瀑僧図』（根津美術館蔵）は、鎌倉建長寺の書記であり京都へ画の修行に来ていた祥啓に対して贈った作品で、中国院体画風を踏襲した真山水の秀作である。なお芸阿弥には周建という弟子の存在が知られている。

相阿弥（？—一五二五）　将軍家の職掌から、その集大成ともいうべき『君台観左右帳記』『御飾記』を編集している。画家としても著名であるが、その画蹟には伝称のものが多い。大仙院の山水襖絵にみられる柔軟な画風が注目されているが、画風は一つにとどまらない。〈衛藤　駿〉

三遠　さんえん　⇩山水画

サンガロ　Sangallo　イタリア・ルネサンス期に活躍した建築家・彫刻家の一族。

(1)ジュリアーノ・ダ・サンガロ Giuliano da Sangallo（一四四五—一五一六）初期ルネサンスのフィレンツェ派の建築家。*ブルネレスキの伝統をうけつぎ、その建築理念を発展させるとともに、万能の天才*アルベルティの影響を受けて、豊かな人文主義的な教養を身につけた。ポッジョ・ア・カイアーノに建てたメディチ家の別荘（一四八五）は、彼の若若しい構成的な総合性をみせ、古典古代の諸要素をとりいれて、すでに*ミケロッツォの影響を凌駕している。一四八五年から九二年にかけては、フィレンツェに近いプラートに傑作サンタ・マリア・デレ・カルチェリ聖堂を建てた。ギリシア十字のプランをもつ中央堂形式で、広々とした内部空間には調和のとれたリズムがかなでられている。その他、フィレンツェのサント・スピリト聖堂の聖器室や、ゴンディ宮も代表作。弟のアントニオにその建築理想をうけつがせ、盛期ルネサンス建築への道を開いた。一五一四年、*ブラマンテの死後、*サン・ピエトロ大聖堂の造営に関係し、*ラファエロの補佐役をつとめた。

(2)アントニオ・ダ・サンガロ Antonio da Sangallo（一四五五—一五三四）彫刻家・建築家。ジュリアーノの弟で、同じくアントニオ・ダ・サンガロと呼ばれた甥の建築家と区別するためイル・ベッキオ il Vecchio（年長者）と呼ばれる。兄の協力者としてブルネレスキの伝統から出発したが、一六世紀初頭にはローマでブラマンテの影響を受け、盛期ルネサンスへの道を進んだ。ローマではラファエロとともにバチカン宮殿やサン・ピエトロ大聖堂の造営にしばらく関係したが、のちフィレンツェやアレッツォでも仕事をし、中部イタリアのモンテプルチアーノにはサン・ビアジオ聖堂を建てた。これはブラマンテ風のギリシア十字式のプランをとり、造形性豊かな堂々とした壁体構造をみせている。

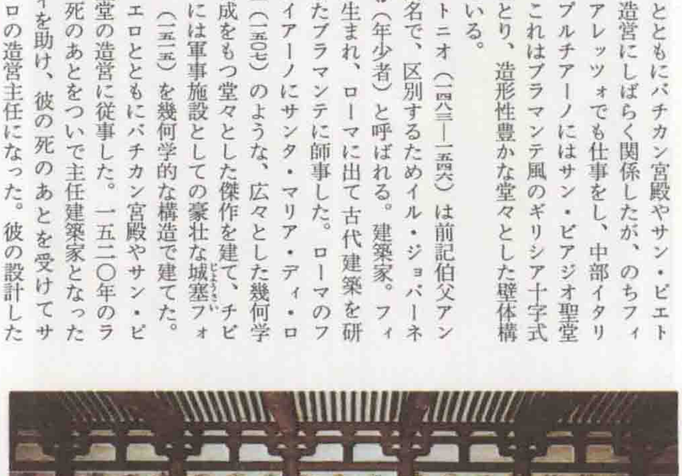
(3)甥のアントニオ（一四八三—一五四六）は前記伯父アントニオと同名で、区別するためイル・ジョバーネ il Giovane（年少者）と呼ばれる。建築家。フィレンツェに生まれ、ローマに出て古代建築を研究、彼もまたブラマンテに師事した。ローマのフォロ・トライアーノにサンタ・マリア・ディ・ロレート聖堂（一五〇七）のような、広々とした幾何学的な空間構成をもつ堂々とした傑作を建て、チビタベッキアには軍事施設としての豪壮な城塞フォルテッツァ（一五一五）を幾何学的な構造で建てた。のちラファエロとともにバチカン宮殿やサン・ピエトロ大聖堂の造営に従事した。一五二〇年のラファエロの死のあとをついで主任建築家となった*ペルッツィを助け、彼の死のあとを受けてサン・ピエトロの造営主任になった。彼の設計した同寺の模型はムゼオ・ペトリアーノ美術館に現存している。晩年の代表作は有名なローマのファルネーゼ宮（一五一三起工）で、三階の工事が始まったとき、未完のまま死亡し、そのあとを受けて*ミケランジェロが完成した。彼はブラマンテとミケランジェロとのあいだに介在して、一六世紀前半におけるローマの盛期ルネサンス建築に指導的な役割を果たした。〈摩寿意善郎〉

サンジエ　Gustave Singier（一九〇九—　）ベルギー系のフランスの画家。二月一一日ベルギーのバルヌトンで生まれ、一九一九年家族とともにパリに移住、のちフランスに帰化した。一四歳のときから絵を始めたが、三六年まではデザイナーとして働きながら苦学し、以後絵画に専念してアンデパンダン展や、サロン・ドートンヌ、サロン・デ・チュイルリー、さらに四五年からは創立会員として加わったサロン・ド・メなどに毎年作品を送っている。初期には表現主義的な絵も描いたが、マチスやボナールの影響をうけたり、ミロの線描から感化されたりして、第二次世界大戦後は完全な抽象様式を開拓しており、その夢幻的でリリカルな画面は、しばしばクレーの作品を彷彿させるところがある。なお油絵のほか、ステンドグラスやタペストリー、舞台衣装のデザインや版画・挿絵の方面に残した仕事も多い。〈富山秀男〉

三社造　さんじゃづくり　ふつう三間社と同じ意味で用いられる。三間社は正面の柱間が三つある神社本殿の形式で、これには厳密に分けると、扉口が正面中央に一つしかないものと、各柱間ごとに合計三つあるものと二種類がある。三社は本来、三社明神・三社権現など三柱の神を合祀する神社をさす言葉で、右の三扉をもつ三間社が、その本殿に用いられるところから発した名称であろう。また三棟の同形式の本殿を近距離で連結した形式をさす場合もある。〈大河直躬〉

三十三間堂　さんじゅうさんげんどう　京都市東山区東大路通渋谷下ル妙法院前側町。三十三間堂は蓮華王院の本堂で、この院は長寛二年（一一六四）に後白河法皇が法住寺殿の中に建てられ、当時は本堂のほか五重塔・不動堂・北斗堂などもあった。文治元年（一一八五）の地震や建長元年（一二四九）の火災で最初の建物は姿を消した。後鳥羽上皇はただちに再興に着手、建長から文永の間に工は成り、文永三年（一二六六）落慶供養を遂げたのが今日の本堂である。その後慶安二年（一六四九）から同四年に大修理があり、向拝が改造され、現在は妙法院の管理下にある。

国宝の本堂（鎌倉）は千体観音堂で、桁行三五間、梁間五間、単層入母屋造、本瓦葺の南北に長大な建築である。木鼻などに一部大仏様の特色をみるが、総じていえば鎌倉時代における和様の代



三十三間堂　本堂内に安置の千体仏(千手観音立像)　草創時および再興時の像を合わせ，長痩の姿の各42臂の千手観音像が林立しているさまは，往時の壮観をしのばせる

表的な大建築の一つで、三十三間堂の呼称は内陣の柱間が三三あるところからきている。重文に南大門(桃山)と左右の大練塀(桃山)がある。

国宝の本尊千手観音坐像(鎌倉)は寄木造、漆箔、丈六の巨像で、建長六年(一二五四)法印湛慶八二歳の作。台座・光背のみでなく、頭上の天蓋も同時代の優品である。裏外陣には木彫二十八部衆、風神・雷神立像(鎌倉)が群立しており、鎌倉時代独特の写実的表現に、玉眼や極彩色の装飾が像に生命感を与えている。ほかに重文の千手観音立像千一躰(鎌倉)が内陣にあり、草創時からのこる百余躰のほかは再興時のもので、運慶・湛慶はじめ鎌倉仏師の在銘がある。〈斉藤　孝〉

山水画 さんすいが　東洋画で、花鳥画・人物画と並ぶ一分野。中国における山水画は、漢時代の狩猟図などに描かれているのがはじまりであるが、きわめて幼稚な手法で、樹木などの表現も樹幹にただ葉のかたまりを付けているのにすぎない。この形式は南北朝にまで及び、北魏の敦煌壁画や高句麗の壁画もこの手法で描かれている。そして南朝は江南にあって、老荘哲学から起った山中の自然を愛し清雅を尊ぶという思想が盛んになり、次第に山水に対して文人は心を寄せるようになった。南朝の宋時代(四二〇―四七八)には宗炳と王微とが山水画を巧みにしたという説があるのは、この清談思想が絵画として具現したことを意味する。しかしその後の発達は緩慢で、隋時代(五八一―六一八)には展子虔が青緑山水楼閣画の名手として知られる。これは華麗な宮殿の楼閣などを主として細描して、これを囲周する山水は従であるが、これによって遠近や樹林・湖沼の描写は当然発達する。唐時代(六一八―九〇七)になりこの画法をうけて青緑山水画を大成したのが*李思訓で、彼は後に青緑山水画(北宗画派)の開祖といわれ、また画院系山水画に大きな影響を与えた。同時代の呉道玄(*呉道子)も仏画のほかに蜀道山水画を玄宗の命で描いたが、彼の描写は筆墨を駆使して表意的な山水を短時日で完成したらしい。また詩人の*王維も長安郊外の輞川に隠居してからは作詩作画に明け暮れする生活をしていたといわれ、宋の蘇東坡は「詩中に画あり、画中に詩あり」と評している。彼は水墨山水画(南宗画派)の創始者といわれている。

五代時代(九〇七―九六〇)の山水画は*荊浩と関同によって代表される。荊浩は河南の人、関同は長安の人なので北方の重畳する山嶽の容貌を能く描いている。そしてその山水画は二メートル前後の立幅に描かれたものが多くなるので画面は縦に長く、したがって幅の下方が前景となり、上方が遠景となって、前景には家屋・河流・樹木・点景人物などが描かれ、遠景は山嶽が重なり、時に雲霧を添えているというような画面が構成される。また横に長い巻子(巻物)仕立ての軸は一・二メートルから四・五メートルの長巻に描くことができるが、上下の幅が狭いので下方を河湖、上方を遠山とした平遠山水が多い。そして長巻の場合は風景に変化があるように工夫する。したがって山水画においては山容・水波・雨雪・雲霧・岩石・樹林の画法が発達し、ことに水墨山水の岩石は皴法といって岩膚の皴の描き方が幾種かでき、これによって幽深・峻険などの趣を出した。また青緑山水画においては楼閣をかく線描に直線が多いので、定規を用いる場合があり、これを界画といっている。

中国の山水画は宋時代(九六〇―一二七九)において大成して、名画家たちはそれぞれ一家の画法を創始した。とくに北宋の*郭熙はその著『林泉高致』で高遠(山下より山頂を仰ぎ見る景色)、深遠(山の手前から山の後ろをのぞき込む景色)、平遠(前の山から後ろの山を眺める景色)のいわゆる三遠を論じ、以後の東洋山水画の画面を決定する基本形式を定めたので、その後の元・明・清時代の画人はすべて宋時代の画法を倣って、それに自己の意を加えたにすぎない。元末時代には山水画家として*黄公望、*呉鎮、*倪瓚、*王蒙が四大家といわれ、その画風は明時代の文人画に影響を与え、万暦時代の*董其昌らはついに「南北画論」(尚南貶北の画論ともいう)を提唱して、文人画を南宗画、院画(専門画家)の系統を北宗画としてこれを排斥した。清時代には董其昌の門弟である*王時敏らが水墨山水画の正統派となり、文人画が清一代を支配するようになった。青緑山水画にしても文人・官僚には巧みにする者がいるので、これはあえて問われず、ただ専門画家のみが浙派(南宋画院は浙江杭州に置かれた)と称され、無視された。〈杉村勇造〉

サンタ・マリア・デル フィオーレ大聖堂(フィレンツェ大聖堂)
〈上〉大聖堂全景。右側のドームはブルネレスキにより1428年に設計された。左方の塔はジョット設計の鐘塔(1334―87)
〈左〉ドーム。地上55 mの高さから，120mの天空に聳えたつこの大ドームは推定重量２万5000トン，15世紀のフィレンツェの繁栄と創造的な建築家の理念・意欲を感じさせる

サンソビーノ Jacopo Sansovino (一四八六―一五七〇)イタリア・ルネサンスの彫刻家・建築家。フィレンツェ生まれ。本名はヤコポ・タッティ Jacopo Tatti だが、最初の師匠がモンテ・サンソビーノ生まれの彫刻家・建築家アンドレア・コントゥッチ Andrea Contucci (一四六〇―一五二九)で、サンソビーノの通称で呼ばれていたところから、ヤコポも師の通称で呼ばれる。師のアンドレア・サンソビーノ(記念碑と墓碑の名手として知られる)に彫刻と建築を学んだのち、ローマに出て*ブラマンテの影響をうけた。一五二七年の「ローマの略奪」のときベネチアに逃げ、この地の明るい解放的な環境のなかで、彫刻や建築に絵画的な効果をもった独自の様式を確立し、画家の*ティツィアーノと並んで、ベネチアの建築・彫刻界に活躍した。彫刻ではサン・マルコ聖堂の聖器室の青銅扉浮彫、総督宮パラッツォ・ドゥカーレ中庭のマルスとネプチューンの大理石像などが代表作。建築ではベネチアの都市美化計画に参画し、大運河の出口に総督宮と相対して豪華なリブレリア・ベッキア(サン・マルコ図書館・一五三七―四八)を建て、美しいサン・マルコ小広場(ピアツェッタ)を構成した。その他多くのパラッツォなどを建て、空と水にはえる光と色の織りなすベネチア独特の絵画的な都市美の構成に重要な役割を果した。様式史の上では、後期ルネサンスの古典主義またはマニエリスモの作家とされる。一一月二七日ベネチアで没。〈摩寿意善郎〉

サンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂 ―だいせいどう　Santa Maria del Fiore「花の聖母寺」とあがめられるフィレンツェの大聖堂 Duomo di Firenze で、一二九六年*アルノルフォ・ディ・カンビオによって着工され、その後工事の責任者は*ジョット、フランチェスコ・タレンティ(?―一三六九ごろ)、ラーボ・ギーニ(一三五五―七二活躍)と交代したが一五世紀初頭に入っても完成するに至らなかった。アルノルフォの設計によると、身廊と側廊とを合わせた幅(四二メートル)を直径とするクーポラ(丸屋根)を必要とするので、これの架構が長年の懸案になっていた。商工業の繁栄を背景にフィレンツェ市民の間には、未完の大聖堂にクーポラを載せ、世界第一の大伽藍にしようという機運がようやく高まり、毛織物業組合によるクーポラ建設の委員会が組織され、設計コンクールがおこなわれた。さまざまの曲折をへた後に*ブルネレスキの設計が採択され、一四二〇―三四年に建造された。

ブルネレスキの設計したクーポラはリブ(肋骨)を用いた二重殻で、八角形の各陵角におかれた内殻のリブで支えられている。各リブの間には水平方向のアーチが並び、リブとアーチをはさんで内殻と外殻が相対している。内殻と外殻とは相似であり、ドラム(円筒形部)には扶壁がない。このクーポラは外形やリブの使用という点でゴシックの穹窿構築法にならいながら、容易で合理的な扶壁の使用を拒否して古典的な造形性の実現に成功している。ブルネレスキはこの造営の準備として古代ローマ建築の周到な研究をおこない、古代ローマの面影を彷彿たらしめる立体図面まで作製したといわれる。頂塔(ラテルナ)は一四三二―六一年に付加された。

アルノルフォおよびタレンティによって設計されたファッチアータは、未完成のまま残されていたが一六世紀の末に取り壊され、一九世紀にエミリオ・デ・ファブリス(一八〇八―八三)によって再建

された。三廊式身廊、ラテン十字形のプランをもつこの大聖堂には、ロマネスク、ゴシック、ルネサンスの三種の建築様式が混交し、内陣部は三つの多角形祭室が放射状に開いて、集中式聖堂形式に接近している。

大理石の幾何学的な嵌込み細工で化粧ばりをした堅牢な外壁は、ファッチアータと対峙して立っている洗礼堂とよく調和し、ファッチアータの右横に立つカンパニーレ（鐘塔）は*ジョットにより起工され、アルプス以北のゴシック式聖堂に見られるように本堂に密着していないのが、きわめて特徴的である。なお、堂内には付属の美術館を含めて数多くの絵画・彫刻が保存され、とくに*ウッチェロ、*カスターニョらのフレスコ壁画、*ギベルティの聖遺物箱や*ミケランジェロの彫像『ピエタ』などが知られている。〈浜谷勝也〉

サンチアゴ・デ・コンポステラ大聖堂 ―― Santiago de Compostela Cathedrale スペインにおける代表的なロマネスク式大聖堂。平面プランは南フランス、ツールーズのサン・セルナン聖堂を踏襲しており、五廊式の身廊が三廊式に改められているが、同じプランの翼廊、放射状に五つの礼拝堂が配置されたアプスがある。身廊部は半円筒穹窿、側廊部は交差穹窿で、それぞれ覆われている。この大聖堂は一一世紀から一二世紀にかけてフランスに発達した「巡礼寺式」と呼ばれる大聖堂様式に準拠している。サンチアゴ・デ・コンポステラは使徒ヤコブ（スペイン名はサンチアゴ）の墓所が発見されて以来、ローマ、エルサレムと並んで中世ヨーロッパの三大聖地となった。各地から多数の巡礼者が訪れたが、巡礼者は中世文化交流の主要な媒介の一つで、大聖堂の設計に及ぼした影響は明らかである。旧堂は九九七年に倒壊し、その後一〇七五年ごろに新堂の造営が始まり、一一二八年に完成、献堂されたが、その時フランスのオーベルニュから建築家が招かれている。そして平面設計でとくに注目される点は、南北の両翼廊に設けられた礼拝堂がすべて西方を向いていることで、これらがアプスの放射状礼拝堂と連結して、巡礼寺式内陣を形成している。西正面の栄光のポルチコは、キリスト教美術の最大の栄光ともいうべく、使徒・予言者などの立像で装われ、扉口のテンパナムには「最後の審判」が描かれている。〈浜谷勝也〉

山東京伝 ⇨北尾派

サン・ピエトロ大聖堂 ―― San Pietro in Vaticano ローマ、バチカンの大聖堂で、カトリックの総本山。使徒ペテロの墓所に建立された。一五〇五年ローマ教皇ユリウス二世の発案により、コンスタンティヌス時代の廃墟に等しい旧堂の取壊しと新堂の建設が*ブラマンテに委嘱された。彼は古代ローマのもっとも有名なモニュメントに範を求め、コンスタンティヌスのバシリカの上にパンテオンを載せる以上に、スケールの大きいキリスト教建築を構想したようである。事実その設計はギリシア十字にもとづく正方形で、中央の十字交差部には*パンテオン同様の半球形の円蓋を架け、四本の腕の端には半円蓋を、腕と腕との間にはやはりギリシア十字形にもとづく礼拝堂をおき、小円蓋を架け、その外側すなわち正方形の四隅には塔をたてている。この設計は全体が円と正方形を基調としているので、主祭壇がどのアプスにあるのか不明瞭なほど厳密なシンメトリーが確保されている。四つの同形のファサードそれぞれに、ブラマンテは円蓋、半円蓋、アーケード、ペジメントなどの古典的形式を与えようと構想したらしい。一五〇六年工事が開始されたが、交差部の四本の支柱を建てた段階で一五一四年にブラマンテは世を去った。後継者として*ラファエロが任命され、*サンガロ、ペルッツィその他の協力をえて造営主任となったが、ラファエロも一五二〇年に死去、サンガロがその後を継いだ。ラファエロにしろサンガロにしろそれぞれの設計は残されているが、工事は停滞したままで、サンガロが世を去った一五四六年に至っても実質的にはほとんど進捗していなかった。

サン・ピエトロ造営の決定的な段階は、一五四六年、*ミケランジェロが造営を担当した時に始まる。現在の大聖堂の外観構成は、大部分が彼の構想によって形成されているからである。教皇ユリウス三世がミケランジェロを造営主任に任命しようとした時、彼は自分の老年と建築家でないことを理由に一度は拒絶したという。ミケランジェロは前任者サンガロのラテン十字形の設計をまったく変更して、もう一度ブラマンテの原案から出発している。

有機的な統一のある構成を目指すミケランジェロは、構造の集中的性格を変えることなく、建築内部を単純化している。彼はブラマンテの設計にみられる複雑な空間構成を、十字形と正方形が重なり合った形に統合し、東端のアプスの外形を変え、同時に前廊を張り出させて建築の主軸を決定した。彼のこの設計は結局実現されなかったが、彼の死後建立された円蓋には、その構想の主要点がすべて反映している。高いドラム（円筒形部）、対をなす円柱でアクセントをつけられた扶壁、リブと外殻の曲線、高い頂塔、これらはすべて垂直的な動勢を助長する。これらはフィレンツェ大聖堂の円蓋を想起させるが、ミケランジェロは二重殻の構造、ゴシック的形態をそこから借用したのである。

一五六四年、彼の設計にもとづく大聖堂の支柱が立ち、穹窿の工事が開始された時にミケランジェロが世を去った。後を継いだ*ビニョーラは、自分の設計案を加味させながら工事を進めた。ミケランジェロの円蓋は、彼が残した模型により一五八〇―九〇年に*ポルタが完成したが、ポルタ自身も頂塔に自分のアイデアを加えている。次いで教皇シクストゥス五世は、*フォンタナに命じて停滞しがちな工事の進行を計った。かくして一世紀を経た一六〇三年には、ミケランジェロが構想したような建物がほぼ実現したのであるが、この巨大な建物の造営はこれで完成したわけではなかった。一六〇三年*マデルナが大聖堂完成の任を与えられた。彼はミケランジェロの建築に身廊をつけ足し、さらに正面部を拡張しているため、現在ミケランジェロの統一ある設計は、背後（東側）からのみ確認することができる。〈浜谷勝也〉

サン・ビターレ聖堂 ―― San Vitale イタリアに現存するビザンティン建築の最高傑作。ラベンナの司教エックレシウスによって五三六年に起工され、彼の死後五四七年に完成をみたこの聖堂は、コンスタンティノポリスの聖セルギオス・バッコス聖堂に範を求め、八角形の平面プランに円蓋を載せている。聖堂の中央部は八本の支柱によって支えられ、各支柱の間にはそれぞれ二本ずつの円柱が配されて、七つの半円形プランの凹所を形成している。初期キリスト教聖堂の縦軸式平面プランはかすかな名残をとどめているにすぎない。東端には、アプスを背にして、交差穹窿を載せた祭室があり、西側にはアプスと結ばれる主軸からずれてナルテックスが配置されている。シンメトリーを無視したナルテックスの配置は、その理由がまだ明らかにされていない。

この聖堂と東ローマ帝国の宮廷との結びつきは、祭壇の両側の壁面を飾る有名なモザイクによって証明される。このモザイクは宮廷のアトリエから直接もたらされたものであろうが、ユスティニアヌス帝と皇后テオドラが廷臣・地方聖職者・侍女たちを従えて、礼拝式に参列する光景を示し、まるで宮廷礼拝堂の観がある。煉瓦造の八角堂の外壁には装飾はほとんどない。外界を軽視し、内界を尊重するキリスト教的世界観の反映とみることができるであろう。〈浜谷勝也〉

サンチアゴ・デ・コンポステラ大聖堂 この地は北西スペイン，ガリシア地方の中心で，11世紀以来，西ヨーロッパの巡礼の中心地として栄えた。大聖堂はロマネスクの巡礼寺の形式によっているが，18世紀になってバロック風のファサードが付加されて独自の景観をつくりあげた

サン・ピエトロ大聖堂 バチカンのサン・ピエトロ広場から望む聖堂全景

三不動　〈右〉不動明王像（黄不動）　絹本着色　178.1×80.3cm　国宝　京都　曼殊院
〈中〉不動明王像（赤不動）　絹本着色　165×95.8cm　重文　和歌山　高野山明王院
〈左〉不動明王二童子像（青不動）絹本着色　203.2×148.6cm　国宝　京都　青蓮院

三筆・三蹟　さんぴつ・さんせき　三人の能書家を意味する言葉で、日本の書道の歴史において、能書家のうちでもとくにすぐれた人々を選んでこの名で呼んでいる。三筆と呼ばれるものはいくつかあるが、ふつう三筆といえば、平安前期の空海(弘法大師)（七七四―八三五）・嵯峨天皇（七八六―八四二）・橘逸勢（?―八四二）の三人をさし、中国風の雄勁な書風を代表させている。このほか、江戸前期の近衛信尹(三藐院)（一五六五―一六一四）・本阿弥光悦(一五五八―一六三七)・松花堂昭乗（滝本坊)(一五八四―一六三九)を「寛永の三筆」といい、隠元（一五九二―一六七三）・木庵(一六一一―八四)・即非（一六一六―七一）を「黄檗の三筆」と呼ぶ。さらに下っては、江戸後期の巻菱湖(一七七七―一八四三)・市河米庵(一七七九―一八五八)・貫名菘翁(海屋)(一七七八―一八六三）の三人を「幕末の三筆」と呼び、それぞれの時代の能書家を代表させている。三筆がつぎつぎに定められるようになったのは江戸中期以降のことである。

また、三蹟は三賢、三聖ともいい、日本の書道史上の能書家のうち、とくにすぐれた三人を選んだもの。なかでもこの三蹟がもっとも古くからとなえられはじめ、南北朝時代にほぼ定まった。平安中期の小野道風（八九六―九六六）・藤原佐理（九四四―九九八）・藤原行成(九七二―一〇二七)の三人をこの名で呼んでいる。〈古谷　稔〉

三不動　さんふどう　わが国で代表的な三つの不動明王画像、つまり和歌山県高野山明王院の赤不動、滋賀県園城寺の黄不動（国宝)、京都市青蓮院の青不動（国宝）をさして呼ぶ。いずれもわが国仏教絵画の傑作であるばかりでなく、日本絵画史上の名画である。赤不動と黄不動は、平安初期九世紀の作。赤不動は火炎を背に大きな岩の上に座す不動の像身が真紅の色で描かれており、智証大師が比叡山横川に参籠して感得した尊容を図にしたと伝える。黄不動は円珍が承和五年（八三八）に比叡山において金人を感見し、その姿を画師に写させたものと伝えられ、画面いっぱいに正面向きの黄色の不動明王の立像が、忿怒の相たけだけしく描かれている。赤不動・黄不動とも秘仏であるが、園城寺の不動明王画像を模写したと伝えられるものに京都市曼殊院の黄不動があり、宗教的森厳さをよく伝えている。青蓮院の青不動は肉身を紺青に描き、金泥で隈取したもので、藤原時代盛期（一一世紀）の作と考えられ、作者は一説に当時もっとも名の高かった絵仏師円心に擬せられている。〈永井信一〉

サン・マルコ大聖堂　――だいせいどう　Basilica di San Marco　ベネチア最大の規模をもつ聖堂建築。ビザンティン・ロマネスク様式の代表的な聖堂の一つ。ベネチアは長くビザンティンの支配下にあったが、政治・経済のうえで独立した後にも、東方諸国との通商貿易を通じて、ビザンティン美術の強い影響を受けた。そのうちでも、とくにビザンティン風の様式を現在に伝えるのが、このサン・マルコ大聖堂である。八二八年にエジプトのアレキサンドリアから運ばれた福音史家聖マルコ（ベネチアの守護聖者で、この聖者のシンボルであるライオンはベネチア共和都市の紋章となる）の聖遺物を納めるために創建された。八三〇年ごろに完成した旧堂は九七六年の火災で倒壊し、現在の建物は一〇九六年、ベネチア総督ドメニコ・コンタリーニの命によって再建されたものである。平面プランは、コンスタンチノポリス（イスタンブール）の聖使徒教会に範を求め、ギリシア十字形をとり、中央の十字交差部に円蓋をのせているほか、十字の四本の腕、すなわち中央の円蓋の東西南北にもそれぞれ円蓋を配している。そしてこれらの円蓋は、球根状の鍍金銅板で覆われているが、その上に頂塔（ランタン）をのせて遠方からも目立つように意図されている。一三世紀初頭に建物の西側に豪華なナルテックスとファサードが増築された。ファサードは、上下それぞれ五個ずつの大アーチおよび円柱群によって装われ、上部の各アーチは華麗なモザイク（ほとんど全部一七、八世紀に改作）で飾られている。各アーチ間には彫像を納めた小尖塔や湾曲したアーチなど、ゴシック風の装飾（一五世紀）が介在する。下部のロマネスク式のアーチにはそれぞれ入口が開けられ、ブロンズ製扉（一一―一四世紀）が設置されている。また、中央入口のアーチを装う浮彫（一二か月の行事、予言者、寓意像）はロマネスク彫刻の傑作として注目される。

堂内は典型的なビザンティン式構造で占められ、ギリシア十字の四本の腕は三廊式の身廊で、身廊・側廊を区画する列柱の上には歩廊が設けられている。こうした建築的構造は、側壁から天井

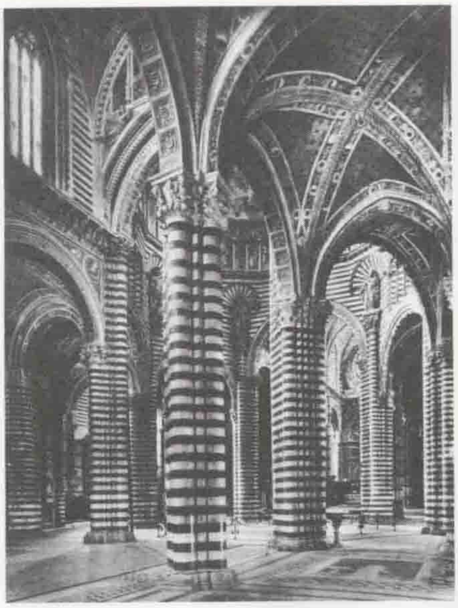
サン・マルコ大聖堂　ロマネスク風の意匠で構成された広場に面した西正面。中央を飾るアレクサンダー大王時代の鍍金された馬の彫刻は，1204年，十字軍によって陥落したコンスタンチノポリスからもたらされたもの

まで覆いつくしたベネチア系ビザンティン美術を代表する一二―一三世紀のモザイクの輝きのなかに埋没してしまった観がある。

なお、中央入口の上のテラスに並ぶ四頭の鍍金ブロンズ製の馬は、前四―前三世紀ギリシアの作品で、一二〇四年にコンスタンチノポリスからもたらされたものである。

このように、サン・マルコ大聖堂は建造物自体が美術品の観を呈しているが、そのほか見落とすことのできないものに、祭壇の背後を飾る「パラ・ドロ Para d'Oro」(黄金祭壇障壁)がある。高さ二・一メートル、長さ三・一五メートル、一〇世紀にコンスタンチノポリスで製作された。宝石をはめこんだ金銀の枠どりのなかに八〇を越す七宝板を並べたパネルで、ビザンティンの金属工芸技術の集大成ともいえる豪華な遺品である。〈浜谷勝也〉

サンミケーリ Michele Sanmicheli (一四八四―一五五九) イタリアの盛期ルネサンスの建築家。ベローナに生まれ、はじめローマで*ブラマンテに師事し、次いでアントニオ・ダ・*サンガロらの影響も受けて、古代ローマ建築の様式に範を求めながら、マニエリズモの傾向もみせ始めた。北イタリアのベネチアやベローナに帰ってきてからは、同時代の*サンソビーノや*セルリオと肩を並べ、建物のファサードに明暗効果と幻想性とを追求して、豊かな絵画的効果を発揮した。一五二八年にはベネチア共和国の築城主任となり、ベネチアのリード城やベローナの城塞(ポルタ・ヌオーバやサン・ゼーノ門など)を建てた。代表作はベネチアのパラッツォ・グリマーニ、コルネル・モチェニーゴ館、ベローナのパラッツォ・ベビラックア、パラッツォ・カノッサなど。〈摩寿意善郎〉



シエナ大聖堂　内陣の壁体・ピア(角柱)は白・黒の大理石を交互に積み，床はモザイク仕上げとし，構成は単純だが華麗である

シ

CIAM Congrès Internationaux d'Architecture Moderne の略称。近代建築国際会議。近代社会の工業化と都市化を背景に、それにふさわしい合理的建築をめざした建築家の国際的な連合組織。一九二八年六月、ギーディオン Siegfried Giedion (一八九三―一九六八)や*ル・コルビュジエらを世話人として、スイスのラ・サラの城館で結成された。前年、*ミース・ファン・デル・ローエが采配したシュツットガルトのワイセンホーフ住宅展において、すでに新建築の国際的な統一がなされた後でもあった。「ラ・サラ宣言」によって新時代の建築家の役割が確認された後、翌二九年にはフランクフルト・アム・マインにおいて「最小限度の生活の住居」、三〇年ブリュッセルでは「合理的敷地計画」が検討された。ついでアテネで開かれた第四回会議(一九三三)では課題が住宅から都市計画レベルに広がり、「機能的都市」を課題にCIAMの都市に対する基本的な綱領がまとめられた。都市の機能を「住居」「余暇」「労働」「交通」の四つに還元して整理し、それぞれの間を緑地で埋めるというこの理想都市のプランは、「アテネ憲章」として知られる。三七年、パリでの第五回会議で「住宅建築と余暇」をテーマにアテネ憲章がフォローされた後、第二次大戦後の四七年、イギリスのブリッジウォーターにおける第六回会議「ヨーロッパの復興」、四九年イタリアのベルガモでの「住居の連続性」、五一年イギリスのホッデスドンでの「都市の核」、五三年エクス・アン・プロバンスでの「住居」と会議がつづけられた。その間、国際建築様式が流布され、近代都市計画への礎石が築かれたが、一方で高度に発達する都市の現実があり、CIAMはつねに形式化の危険にさらされていた。事実第八回会議での問題点はいたずらに空文化し、第九回会議では切実な議論にいたることがなかった。組織も会員が三〇〇〇人を数え、複雑化した。第一〇回国際会議を準備したスミッソン夫妻、バケマ・アイクら若い世代の建築家は、社会の変化や流動する状況をうけとめながら、会議のテーマに「変化と成長」などを具体的な問題として設定し、旧世代と対立する。五六年ユーゴスラビアのドーブロブニクで開かれたこの会議でCIAMは名実ともに解体するのであった。CIAM三〇年の記録には、新時代に直面した建築家たちの精神の高揚と、ついにそれを制御しつくせなかった近代主義の宿命が物語られている。〈高見堅志郎〉

シエナ大聖堂 ――だいせいどう Duomo di Siena 中部イタリアの中世都市シエナにおける最大の教会堂建築で、イタリア・ゴシック式建築を代表する傑作でもある。一二世紀中葉に造営が開始され、一二五九年に内陣部が完成、六四年に六角形のクーポラが完成しているが、この間(一二五八―八五)シトー派のサン・ガルガノ修道院から修道士建築家たちが来て、ここで働いたといわれ、設計や施工のうえに大きな影響を及ぼしたものと考えられている。ついでジョバンニ・*ピサーノの設計にもとづいて西側正面の装飾工事が開始され(一二八四)、下の部分の工事を終えた(一二九九)ころ、フィレンツェ大聖堂の造営計画(一二九六起工)に刺激され、これと覇を競う大伽藍を求める機運がシエナ市民のなかに高まりつつあった。その結果、完成を間近に控えた本堂を翼廊にして、これと交差する巨大な規模の建築が企画され、一三三九年に工事が開始された。しかし四八年、おりから流行していたペストのためこの工事は頓座をきたし、計画は放棄された。結局、原案による大聖堂の完成を目指すことになり、一三七六年に西正面の上の部分、一三八二年にアプスの工事をそれぞれ完了した。

設計変更や工事の中断が重なったため、建物の外観構成にシンメトリーを欠如する部分もあるが、いちじるしく美観をそこねるほどではない。平面プランは三廊式の身廊と翼廊と内陣からなるラテン十字形である。西正面は三個の玄関口、中央バラ窓と破風、小アーケード、四基の小尖塔からなりたち、その間に多数の彫像(G・ピサーノほか)が介在する。これらの装飾的要素が繁雑に入り組んでいる反面、正面全体の構成が平板で、建物全体との統一感に欠けるうらみがある。壁面は白と黒の大理石による縞模様で飾られ、水平線の強調によってゴシック固有の上昇性が抑制される。堂内もすべて色大理石で装飾され、床には四〇人の画家による大理石モザイク五六面が張りめぐらされている。〈浜谷勝也〉

シエナ派 ――は scuola sienese 中部イタリアのシエナを中心に、中世末期からルネサンスにかけて栄えた画派。*フィレンツェ派の合理的な造形性に対し、情緒的な物語性と装飾性を特徴とする。一三世紀前半、すでにグイード・ダ・シエナが現われて、ビザンティン様式に終始しながら、早くも庶民的な甘美な聖母のタイプを創始し、この派の成立を準備したが、一三世紀末に*ドゥッチョが現われ、ビザンティン美術の伝統の上に北方ゴシック様式をとりいれて、魅惑的な色彩と波うつ曲線により、この派の物語的な甘美な作風を創始した。そして、その弟子シモーネ・*マルティーニが、ビザンティン画風を克服して、線的な敏感と幻想的な情緒によりこの派のゴシック的な作風を確立する。つづいて*ロレンツェッティ兄弟(ピエトロとアンブロジオ)が現われ、前者は哀調をおびた劇的表情の深さを追求し、後者は教訓的な説明描写と市民生活の風俗描写に凝って、この派の物語的作風を発展させた。さらにその他の群小画家が先人の様式に追従し、フィレンツェ派と並んで一四世紀イタリア絵画の二大主流となり、世紀の後半にはフィレンツェ派に影響を与えて、そこに折衷様式さえ生ませた。ちなみに、一四世紀末から一五世紀前半にかけてヨーロッパ各地に伝播したいわゆる「国際ゴシック様式」は、この派の確立者マルティーニが晩年アビニョンにおもむいて形成した画風に端を発しており、一四世紀絵画に及ぼしたシエナ派絵画の影響は大きかった。しかし、一五世紀には、フィレンツェ派が

ジェリコー　「メデューズ号の筏」(1818—19)　油彩 491×716cm　ルーブル美術館　フリゲート艦メデューズ号がアフリカ近海で難破12日後に生き残った15人が帆船アルギュス号に救助されたという1816年に起った現実の出来事を描いて話題になった作品

いち早くゴシック様式を克服し、対象を絵画的現実として合理的な空間構成のなかに客観的に描くことに努めて、ルネサンス絵画の主流となっていたとき、*サッセッタやジョバンニ・ディ・パオロらシエナの代表画家たちは依然として伝統的な金地背景を用い、現実的な背景を用いた場合にもその透視図法は不完全で、人体比例も不自然であった。一五世紀も後半になると、ようやくフィレンツェ派の影響をうけるに至り、かなり造形的な絵画が現われるが、やはり透視図法は誤り、人体比例も整わず、シエナ派の伝統的な装飾性とフィレンツェ派の造形性とがふつりあいな混合をみせていた。この派のうちでもっとも近代的な印象を与えるマッテオ・ディ・ジョバンニやロレンツォ・ベッキエッタでさえ、なお表現の不自然さはまぬがれず、一五世紀のこの派は、それなりの魅力をみせながら、絵画発展の上では時代錯誤に終始していた。

一六世紀初頭にはミラノでレオナルド・ダ・ビンチに学んだ*ソドマがシエナに移住し、典雅な作風でシエナ派の掉尾を飾ったが、その後は昔日の隆盛を取り戻し得なかった。〈摩寿意善郎〉

ジェリコー Jean Théodore Géricault（一七九一—一八二四）フランスの画家、ロマン主義絵画の最初の人といわれる。九月二六日ルーアンの豊かな商人の子として生まれ、一八〇八年パリでベルネの門に入ったが、二年後ゲランの弟子になった。しかし、彼はアカデミックな伝統を不満とし、同時代人としての*グロから強い影響を受けて、次第に大胆な劇的表現を目ざすようになった。さらに一七世紀フランドルの*ルーベンスに深く魅せられた。一六年、イタリアへ行って古画を模写したが、帰国後に描いた大作『メデューズ号の筏』（一八一九・ルーブル美術館）によって一躍有名になった。しかもこの絵は、若い*ドラクロアに大きな感激を与え、ドラクロアによるロマン主義確立の偉大な口火となった。主題は、一八一六年に実際に起こり、世間の大きな注目をひいたフランスの戦艦メデューズ号の北アフリカにおける遭難事件を扱ったもので、救助された乗組員から実情を聞き、筏をつくらせるなどして実感に迫ろうとしたが、事実その激しい動勢と強い明暗と色彩のリズム、そして迫真感において、それまでの絵画にない劇的要素に満ちている。この絵の発表後まもなくロンドンに渡って、イギリスの風景を数多くの石版画に描いた。彼はまた馬を好み、勢いよく走るこの動物の速度を愛して、その動作を鋭くとらえている。一方彼もまた、最初は熱烈なナポレオン支持者であったが、最後には王政復古に対抗する自由主義の側に立った。

作品としては、油絵はそれほど多くないが、ギリシア独立戦争・奴隷制反対の主題など、時局的なものを描いた素描にすぐれており、また石版画を真に芸術品にまで高めた功績者である。一八二二年ロンドンから帰ったが、このときすでに胸を病んでおり、加えて落馬が原因となって二四年一月二六日三三歳でパリに没した。彫刻作品も残っている。〈嘉門安雄〉

塩見政誠 しおみまさなり　生没年不詳。江戸時代の蒔絵師。享保（一七一六—三六）ごろの京都の人で、小兵衛を通称す。研出蒔絵の名手として知られ、後世「塩見蒔絵」と称された。その作風は江戸中期の装飾過剰な風潮に反し、落ち着いた気品のあるもので、精巧ななかに瀟洒な趣がみられる。その子孫は江戸に移って、四谷近辺に住み、蒔絵を伝えたといわれる。代表作に「比良山蒔絵硯箱」（東京国立博物館蔵）がある。〈荒川浩和〉

自画像 じがぞう　自分自身を描いた*肖像画。ふつう写実的、または印象的に描かれる。自画像らしいものはルネサンス初期の一五世紀ごろから現われたが、個性的自覚が強くなってきたルネサンス以後多く描かれるようになった。とくに一七世紀の*レンブラントは、その時々の心理状態を表現した数多くの自画像を描いたことで有名である。一九世紀にはいると、生涯に五〇余枚の自画像を描いた*ゴッホが知られる。これは、貧しさのためモデルを雇うことができなかったからでもあるが、自分の絵の手法を研究するとともに、画面に自分自身の内心を現わすことによって、反省しまた孤独をなぐさめるためでもあった。同時代の*ゴーギャンや*セザンヌにも多くの自画像があり、その他の画家もほとんど自画像を描いているが、いずれも似る似ないよりも自我の表現を目的としたもので、背景に描きこまれた調度などと合わせて、当時の画家の生活の一端を知る貴重な資料となっている。ブリヂストン美術館にあるドランの自画像は画法の上から興味深い特徴をもっている。この作品ははじめもっとも写実的に描き、さらにその上にキュビスムの様式で描き重ねて完成されている。このことはこの作品を技法研究の目的からX線写真に撮って、下層に描かれている自然描写の図様を解明することができた。日本では、洋画の技法をとり入れて肖像画に新しい画風をつくった渡辺崋山（江戸末期）や、明治以後の黒田清輝・小出楢重・安井曾太郎・長谷川利之・藤田嗣治らの自画像が知られている。〈寺田春弌〉

信楽 しがらき　滋賀県甲賀郡信楽の陶器。鎌倉時代から始まって今日なお続き、瀬戸・備前・丹波・常滑・越前などとともに現存最古の窯である。日本固有の陶器で、素焼の焼締めを特色とする。中世の窯は、丘陵にある半地上式単室の穴窯で、甕・壺・擂鉢などの雑器が焼かれ、成形は轆轤でなく巻上げの紐造りであった。室町になると、喫茶の流行につれて、近くに京都・奈良の都市を控えて、茶壺も盛んに造られた。信楽の素地は砂交りなのが特色で、その肌が赤みに焼けて、一部に火替りが出たり、あるいは灰が掛って釉のように黄緑のいわゆるビードロが流れて、美しい景となって古信楽独特の魅力を賞美されている。

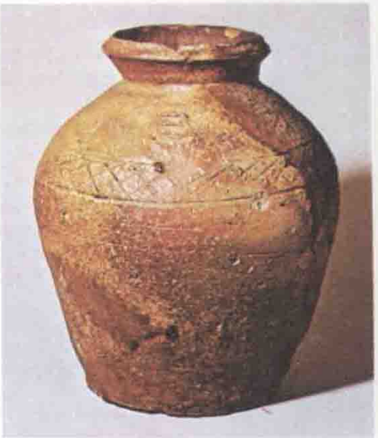
↑1

↓2

↑3

↓4

自画像
1.デューラー「自画像」(1498)　板絵　52×41cm　プラド美術館
2.ゴッホ「自画像」(1890)　65×54cm　パリ印象派美術館
3.小出楢重「帽子をかぶれる自画像」(1924)　125×89.5cm　東京　ブリヂストン美術館
4.岸田劉生「椿君に贈る自画像」(1914)　44×36cm　個人蔵



（左）**信楽**　俗に「うずくまる」といわれる信楽特有の壺（室町時代）。窯印とみられる「三」の文字が彫られている。高さ27.5cm　神奈川　松永記念館

（右）**シケイロス**　「農村の母親」(1924)　油彩　220×175cm　メキシコ国立近代美術館　力強いタッチの中に，素朴で慈愛溢れる母親の情感がにじみ出ている

信楽のこの趣は、室町の末に侘の茶が興るにつれて愛好され、武野紹鷗がもと農家で麻緒入れに使った信楽の緒桶を見立て、水指にしたのが起りの鬼桶水指も現われ、それにちなんで紹鷗信楽の名も生まれている。そのほかもと種子入れの旅枕花生、あるいは姿からうずくまるといわれる小壺の掛花入（二重口で、時に肩に檜垣風の篦彫があり、底にはよく下駄印がある）などもあり、茶人の好みで焼かれたものに、利休信楽・新兵衛信楽・遠州信楽・宗旦信楽などが生まれている。以来信楽は上方に近いためもあって、茶陶でもっともすぐれたものとして発達したが、幕末以来日用の民芸品にも特色を出し、近代にはまたなまこ火鉢あるいは植木鉢で庶民生活にも親しい。〈満岡忠成〉

色紙　しきし　白紙に対し、染色した紙をいうのが原義で、早く奈良時代の文書にも出てくるが、五色紙の場合は、白紙をも色紙に数えた。『枕草子』や『源氏物語』にも、「白き色紙」の用語例がある。しかし平安時代の末になると、詩・和歌・絵などを書くための紙の意味に定着し、裏打ちした方形小型の厚紙をいい、白の無地のほかに、金銀の砂子や切箔をあしらった華麗なものもよく用いられた。同じ目的に使う長方形の小さな料紙が短冊で、鎌倉時代の末期に定着し、室町時代にはその寸法も使う人の階級に応じて区別されるようになった。また室町以降、色紙・短冊とも、薄い鳥の子紙を重ね漉きにし、天地に雲形をあらわすものが好んで用いられた。〈寿岳文章〉

シケイロス　David Alfaro Siqueiros（一八九六—一九七四）　*オロスコ、*リベラ、*タマヨと並ぶメキシコ画壇四大巨匠の一人。一二月二九日チワワ州タロザリア・デ・カマルゴに生まれ、はじめエドアルド・ソラレス・グティエレスに学ぶ。サン・カルロス美術学校に在学中からメキシコ革新運動に加わり、社会主義の闘士・指導者、芸術家となる。ヨーロッパに大使館付武官として滞在（一九一九—二三）し、パリ前衛絵画に接し、帰国後リベラやオロスコとともに壁画運動に取組む。スペイン戦争が勃発すると革命軍側の将校として参戦、敗北してメキシコに帰ったが、一九四〇年メキシコに亡命中のトロツキー襲撃隊の指揮をした。彼は政治活動のため幾度も投獄されたり国外追放をうけたが、そのたびに南米・北米に多くの壁画を残した。画風はダイナミックなリアリズムを基調として、平面にあきたらず突出をつくったり、絵具の代わりにエナメルを使用したり、新技術を導入して、リベラ、オロスコ亡きあとの壁画運動に野心的に取組んだ。主要作品にメキシコ市の国立高校や大学、ブエノスアイレスやロサンゼルスの美術学校およびアート・センターの壁画がある。七四年一月六日没し、国葬に遇せられた。〈深作光貞〉

刺繡　ししゅう

●刺しと繡い　●技術　●性格　●歴史

西洋／中国と日本

刺繡という言葉はあまり古いものではなく、恐らく明治以後に外国語のエンブロイダリー embroidery の訳語として、刺すと繡うという言葉を一つに合わせてつくられたものであろう。

●**刺しと繡い**　刺すにしても繡うにしても、裂地の上に針を抜き差しして糸をつづけていくということにおいては変りない。ただその方法が一方は裂地を二つ縫い合わせるとかまた重ねて綴じつけるとかいう、裂地そのものを加工するという「縫う」ことにより密接な関係をもっており、後者はこうした実用的なことから離れてもっぱら裂地の上に装飾的な形象を表わしていくという意味をもっている。刺子の火事袢纏は刺すことによって、地の厚い丈夫なものになるが、総縫いの着物はただ美しくなるだけで、これで補強されたり保温度を高めるといったような実用的な目的はない。

技術的にみると、原則として、縫い、刺しではいは前進するだけで後退がない。返し縫いといってもやはり一つの縫いの線の前進である。繡いにおいては、こうした制約はまったくなく、裂地は単に糸を留めるための材料であるから、前へ進もうが横に走ろうがまったく自由である。

刺繡が縫うという技術から発達したものであり、技術的には針と糸と裂地があればいいという非常に簡単なものであるところから、他の染や織の技術によって模様を表わすものよりもその起原はさらに古いものと思われる。

南シベリアのアルタイで発見された鳥模様の鞍掛け布と騎馬人物模様の壁掛けが現在レニングラードのエルミタージュ美術館に保存されているが、ともに前三—後四世紀のものといわれている。またロンドンのビクトリア・アルバート美術館にはアテネ付近で発見された、アッティカの麻地に襷文の中に獅子を繡った刺繡断片があるが、前五世紀末ごろのものといわれる。

これらはいずれも現存する刺繡の資料としてもっとも古いものであるが、前者はアップリケの像を線繡いしたもの、後者もいずれかというと刺しの色彩の強いものである。しかし同じくエルミタージュの、前一世紀といわれるモンゴル、ノインウラ発見の男の首を表わした壁掛け断片は、撚糸を駒繡い風に綴じつけたもので、明らかに繡いに属するし、最近中国長沙で発掘された数多くの染織品の中にも見事な鎖繡いの刺繡がある。したがって刺繡は、まず「縫い」から「刺し」へ進み、それから「繡い」に発展したものであるということは、刺繡技術発達の上での理論的な段階としては考え得るが、今日実際に残っている資料の上ではかならずしもこれと一致するものともいえない。

たとえば古代ペルー、ナスカの刺繡は、刺しよりも繡いに属するものであり、エジプトのコプトの刺繡などにもこの傾向が見られる。これは刺繡というものが単に「縫う」という技術的なことからのみ発達したものでなくして、同じような表現効果をもつ他の編物や組物、さらには綴織のような技術的に素朴な模様織りの技術からそのでき上った効果をうかがって移行したものがあったということも考えられるであろう。このことは線縫いから発展して繡い潰し風に精巧化した刺しもの、すなわち中国の紗刺、わが国の絽刺やこぎん、菱刺のような、台裂の織目を拾って刺していくようなものになると、その効果はいちじるしく織物的になって、なかには一見しただけでは浮き織と区別のつかぬようなものもあり、また中国の刺繡で、文様の周囲を縫って内側の部分を浮かせて、箔を敷いたうえにレース風に針で糸をからげて編んだようにしたもの、さらにヨーロッパでおこなわれるピケ繡いなどに見られるように、ところどころにドロンワーク風な手法をまじえたものになると、繡いはむしろレースの方に近づいているといっていい。

また、現在では刺繡による加飾の一部と考えられている石や金属、貝やガラスなどを生地に繡いつけることなどは、むしろ刺繡以前におこなわれたことであろう。刺繡のための唯一の器具ともいうべき針は、獣骨や魚骨、木のとげのような加工の容易な自然物が用いられ、やがて金属針に発展していった。糸はそれぞれの土地に特有な植物性、動物性の材料に染色加工がなされ、各地独得の特徴のある刺繡が発達していった。

●**技術**　針と糸と指先だけで、あとは生地を張る枠や台のような二次的な器具のほか、なんら特別な道具を必要としない刺繡は、その根本的な技術は原始時代から現在まですこしも変わっていない。したがってその技術的な発達といえば、いかにその繡い方の種類が多くなり、また精巧になったかというだけのことで、ほかには近代になって機械力（ミシン）による安い大量生産品がつくられているくらいである。

刺繡の技術は、このように原理的には比較的簡単であるが、このことは反面からいえば、そのもっとも重要な部分は手先の熟練にあるので、同じ繡い方をしても繡技のじょうずとへたでは大きな違いがでる。さらに細かくいえば、針の刺し方の方向、糸の締めぐあいなどによって産地や時代の特徴が表われてくる。

●**性格**　裂地に模様を表わす方法として、もっとも多くおこなわれるものは染と織である。染は布地に種々の防染法によって多色で自由な図形を表わすことができる。一方、織物は機械的な制約があるので、模様は反復と斉一なことが特徴となる。刺繡はこの織と染の中間であって、その両方の特徴をもったものということができる。すなわ

刺繍

腰巻　部分（江戸時代　寛文年間・1661—73年）

「楊柳観音図」部分　（中国　元代）　京都国立博物館

掛け下帯　部分　（江戸末期）

縫箔　能装束の部分（桃山時代）

絽刺　（現代）

慶長裂（1596—1615）

ち、生地の上に自由に色と形を表わしうる点では染と共通したところがあり、できあがったものが豪華な重厚さをもっていることは織物に匹敵する。このことは刺繍がしばしば模様染と併用されてこれに重さを加える役を果たし、また織においては唐織（からおり）や浮織のように繍いや刺しとほとんど区別のつかないような「縫取り織」があることによってもうなずかれる。こうした刺繍の便利な性格は、ときに刺繍というものを織模様や染模様に対して「あしらい」的に用いることに慣れさせてしまうという場合が少なくない。友禅染の小袖の要所に刺繍を加えたり、豪華なドレスのスカートの裾などに、まったく織模様を模したような飾り繍いを加えたりするというようなことはしばしばおこなわれるところである。

このほかに刺繍の性格として見逃がすことのできないことは、これが他の織や染のように種々の工程をもっていないことである。初めから終りまで生地に向って針を動かすだけで、その間に織ならば文様の設計をして、これを機械に装置したり、染ならば糊を置いたり色差しをしたり地染をしたりというようななかなりめんどうな工程があり、その一つ一つが作品の成果のうえに多かれ少なかれ影響してくる。これらの点において刺繍は初めも終りもなく、最後まで加工の手が加えられる。これは一方からみれば、技術的に恵まれているが、反面、いたずらに手をかけすぎて仕事がオーバーになり、けばけばしいものになる危険もある。すなわち初めから終りまで、同じ工程で、めんどうな作業をおこなうということから、その技術の発展ということが、いかに精巧に、種々の繍法を駆使するかということに尽くされる結果、技巧の末梢に精緻を競うことになりがちである。しかも刺繍の技術は、終始一針ずつ仕上げていくという多くの時間と労力を要するものであるため、芸術的な感動によって一気につくりあげられず、いわば片隅からこつこつつくっていくものである。しかし製作上の単調さと労力に対する忍従ということが、宗教的奉仕の精神と結びついて、たとえば仏教における繍仏（しゅうぶつ）や曼荼羅（まんだら）、キリスト教における教会の壁掛けや法衣などには、信者を表わしたすぐれた作品が多いし、大がかりな道具を必要とせず、工程も単純であるところから、古来上流貴族の女性などが高い趣味性を生かして作り上げたものが少なくない。

●**歴史**　刺繍は織物と針の起原とあまり遠くないものであり、その技術は世界の各地に古い時代からおこなわれていたと考えられる。ここでは相互に関連の深い日本と中国の刺繍とそれ以外の国のものとに分類してみる。

〔西洋〕　現在世界でもっとも古い刺繍の遺品は、前掲の前三世紀から後四世紀ごろのものといわれている。レニングラードのエルミタージュ美術館にあるノインウラ発掘品の一つである人物の頭部の断片、南シベリア、アルタイ出土の鞍覆（くらおおい）の断片、および壁掛けの騎馬人物のアップリケ、リヨンの染織博物館にあるギリシア時代の半人半馬像の断片、ロンドンのビクトリア・アルバート美術館のギリシアのアッティカ出土の襷文中に獅子を繍った断片などがあげられる。地中海文化の発達期に入ると刺繍は非常に発達して、エジプト、メソポタミア、南イタリア（パレルモを中心として）などにはなやかな成果がみられる。とくにスペインはイスラム系の刺繍が盛んにおこなわれて、ここを交点として東洋的な刺繍と西欧的なものとの交流がおこなわれている。

これらの古い刺繍のなかでも、たとえばエジプトの刺繍のように一般家庭や宮廷の女性たちの手によっておこなわれ、技術的にもある限られたもの以外は用いられず、模様も彼らが考えた見本裂に従ってつくられるような方向にすすんだものは、これらがエーゲ海地方の島々に広がり、これから東ヨーロッパを経て北の国々に民俗的な刺繍として一つの道をたどっていった。

一方、スペイン系のイスラムの影響を受けた刺繍は、一二世紀に入るとキリスト教の法衣や王者のマントなどに驚くほど豪華な作品を残している。スペインのアルメリアで一一一六年につくられた聖トマス・バケットの法衣（イタリアのフェルモにある）、およびシチリア島のパレルモで一一三三—三四年につくられ、現在ウィーン王室宝庫にある神聖ローマ帝国の戴冠式用マントはこれを代表するものであろう。中世に入ると、これら貴族階級の服飾や法衣のほかに教会の壁掛け、ミサの祭壇飾りなどに聖書の物語などを繍い表わしたものが多くつくられている。

現在ヨーロッパの博物館や寺院などには中世から近世へかけてのすぐれた刺繍の作品が数多く残されているが、とくにエリザベス朝のイギリスの刺繍は貴婦人たちの手芸にも、専門職の人たちの

作品にも見るべきものが多く、一七世紀に入って、東洋、とくにインド風なデザインが目立っている。しかし、この全盛期も一六四二―四六年の内乱で、他の大陸諸国の趨勢に関係なく終っている。

　フランスの刺繡も中世を過ぎると、新しいフランス美術の動向を反映した華やかなものになってきている。スペインは初期のイスラムの影響の強いものがイタリアと合流してさらに数多くのデザインを生み、これが他の諸国の刺繡に大きな反響を与えている。

　北ヨーロッパでは、オランダの刺繡は一五世紀ごろの宗教的な僧衣や覆布に絵画を反映した精巧なものが見られるほか、ドイツ、ハンガリー、北ヨーロッパ諸国のものには民俗的な刺繡に郷土色の豊かな見るべきものが多い。

　同じことはエーゲ海諸島の住民たちの刺繡にもいえ、それぞれ特徴のあるデザインをもって麻地に絹糸を用いた刺繡がおこなわれている。トルコやイランの刺繡はそのほとんどが織物と並行して発達し、デザインも織物風なものが多いが、一七世紀以後は麻地に金糸や多くの色糸を用いた精巧なものが多くつくられている。

　インドには注目すべきいくつかの刺繡がある。パンジャブ地方のプルカリという女の衣装におこなわれるもの、ガラスの鏡を繡いこんだガッチ地方の刺繡、ベンガル地方のダッカの刺繡、とくにカシミール地方のいわゆるカシミアショールの細い毛糸を用いた精細な刺繡は見事である。

　アメリカ大陸のものは民俗的なものが多いが、なかでも南アメリカのペルーは紀元前からの古い染織の歴史の上で数多くの遺品を伝えている。しかし、一七世紀前半の一六三二年までが先史時代として文字もなく、その研究は考古学の領域に入るものであり、かつ他の国との交流もおこなわれず、まったく閉鎖的にその土地だけで発達したものであるだけに、その研究は将来に期待するものが少なくない。

【中国と日本】 中国は文化的にも世界でもっとも古く、絹の原産地であるため、その染織技術の発達も紀元前をはるかにさかのぼるが、遺品としては前掲の長沙発掘の遺品をはじめ、紀元前後の漢代のものが発掘品として残されている。技術としては鎖繡いが圧倒的に多く、これが中国刺繡技術の一つの特徴ともなっているようである。日本との交流が盛んにおこなわれたのはもちろん七世紀以後のことであるが、当時の中国の刺繡が日本のものにどの程度影響を与えたかということは技術の発達に不可欠なものをもたないだけにはっきりしたことはわからない。ただ日本の刺繡技術が、飛鳥時代の法隆寺遺品や中宮寺天寿国繡帳に見られる縷繡を主とする単式的なものから、正倉院の刺繡における多様な技法や複雑な色使いのものに発達していることは、その間に中国の刺繡も漢代の古代調から、唐代の洗練されたものになっており、その影響が奈良時代の作品に大きく影響していることを示しているといってよかろう。

　平安時代から鎌倉時代、中国における唐末から元、宋の時代は、日中相互の間の交流はあまり密接ではない。この間に日本では技術的には次第に精巧化し、繡仏をはじめ衣服や調度にも織物とともにかなり多く用いられたと思われるが、遺品として見るべきものの残っているのは鎌倉時代以後のものだけである。中国の刺繡も当時のものは日本に渡ったものが知恩院、東福寺その他にいくつか伝わっているが、技術的には繡法の多様化と精巧化が見られ、ことに前代からの割繡い式の鎖繡いと次代の金糸による駒繡いが目立っている。

　一四世紀を過ぎて一五世紀に入ると日本と中国(明)との交流はふたたび活気を呈し、いわゆる名物裂系の染織品が輸入され、刺繡も仏教関係の繡仏や掛け布などがかなり輸入され、これらの技術が日本の刺繡技術や一部のデザインに大きな影響を与えて、室町末期から桃山の華麗な刺繡の発達をみるのである。

　桃山時代の刺繡が、俗に裏抜きという繡い糸を柔らかく浮かした繡法であることや、色使いのうえで、たとえば一枚の葉を中央から半々に色を変えて繡う手法などは、明繡にもしばしば見るところである。桃山時代の縫箔などで、一面に花や鳥を詰めて繡う模様の構成などにも、図柄は異なるが、明繡の花鳥文の掛け布などに通じるものがあると思われる。

　中国の刺繡で明から清への移行は、日本の江戸前期から中期への転換と軌を一にしているようである。技術的な精巧化が次第に強まり、ついには技巧の細部に起った味のないややこけおどし的な要素が目立ってくる。

　日本ではこれが近世の模様染と結びついたため、いずれかといえば繡いが染の補助的な用に供せられ、比較的つつましく用いられているのでその弊があまり目立たないが、刺繡としての独立性を失っていったことも見逃がせない。江戸後期には芯に綿を入れて金糸の駒繡いでおおった内入り刺繡、竜の目にガラスを入れ、爪に金属片をつけたようなものが一部の衣服、袱紗や垂れ幕に現われる。明治時代に入って一時大形の壁掛けなどもつくられたが、主体は衣服や帯に染を併用されることが多く、現在に至っている。

　現代中国の刺繡には、古典的技術の復活が叫ばれているようであるが、清朝風な精巧な写実主義の域を出ないようである。〈山辺知行〉

磁州窯 じしゅうよう　中国、河北省磁県彭城鎮に宋時代から置かれた陶窯。場所は河北省の邯鄲と河南省の安陽に近い。ここは北方第一の陶磁の生産地であり、民衆の日常生活用具をもっぱら製作していたので多量の製品が各地に運ばれ、また陶工も各地に散じて良好な陶土を発見するとそこに陶窯を築き、磁州窯と同系統の陶磁を焼成した。そのため、山西・河南・山東・満蒙などのこの窯の作品に近似したものをひとしく磁州窯または磁州窯系といっている。北宋の大観年間(一一〇七―一〇)に河北省鉅鹿城は水没したことがあり、近年その城内の地下から多量の白色の陶磁が出土し、それがきわめて上質なので、鉅鹿と称しているが磁州窯である。また日本で俗に絵高麗といわれているものも磁州窯で、朝鮮経由で請来されたのであろう。この窯の陶磁の種類は、器形には壺・瓶・碗・皿・盃・盤その他があり、釉色は白釉・黒釉・河南天目(褐)釉・緑釉・宋三彩・宋赤絵・練上手などがある。絵画文様には白地に黒の掻落牡丹文、白掻落唐草文、白地鉄絵牡丹文など花草・鳥虫・詩文などを扱ったものがある。宋時代がもっとも盛んで、元・明・清時代にも焼成されたが、良質なものはできなくなった。〈杉村勇造〉

慈照寺 じしょうじ ⇨銀閣寺

システィーナ礼拝堂 ――れいはいどう　Cappella Sistina　バチカン宮内にあり、教皇シクストゥス四世の意図によって造営が計画され、ジョバンニーノ・デ・ドルチ(一四五〇―八五活躍)により一四八三年に完成された。長方形で天井は高く、天井に折込んだ高窓のほかは四囲を壁で囲まれ、要塞のような建物である。この礼拝堂で儀式がおこなわれる際、教皇を襲うことを不可能ならしめ、危急の場合このなかに退避しうるよう設計されていたといわれる。この礼拝堂の完成期に、一五世紀のフィレンツェおよびウンブリア派の画家*ボッティチェリ、*ギルランダイヨ、*シニョレリ、*ペルジーノ、*ピントリッキョ、ピエロ・ディ・コシモ、ロッセリが招かれて、腰板に相当する壁面下部にモーゼの生涯とキリストの生涯を主題に共作の壁画を描いている。当時天井は、青空に星をちりばめただけであった。

　一五〇八年五月、教皇ユリウス二世の命を受けた*ミケランジェロは、この年の秋から天井画の制作にかかり、四年後の一五一二年にこれを完成した。五組の梁で区画されている中央の部分には『創世記』の物語、その下には一二人の予言者と巫女、三角小間にはキリストの祖先を、四隅にはイスラエルの民の歴史を描いた。この天井画は巨大な一つの有機体であって、そのスケールと全体的統一の前には一五世紀の壁画のシリーズもきわめて矮小なものに見える。いわば、天井全体が独自の世界像を構成し、しかも礼拝堂内部の建築空間と融合している。

　天井画を完成してから二〇年以上もたって、一五三六年ふたたびミケランジェロは、同じシスティーナ礼拝堂で『最後の審判』の制作に着手した。教皇パウルス三世の命によるものであるが、この壁画はシスティーナ礼拝堂の奥正面に壁面いっぱいに描かれ、巨大な祭壇画のような意味をもっている。画面の構成はキリストを中心として、上端には天使、中段には予言者、巫女、使徒、殉教者、下段には裁かれて堕ちゆく者、地獄または墓からよみがえる者の群となっている。ミケランジェロはこの大作のなかに、これまでの彼の体験をすべて総合しており、古代彫刻についての追憶も、これまで描いたり、また描こうとしたさまざまの人体表現も、聖書やダンテの『神曲』の諸場面も、一切が渾然として包含されている。ミケランジェロはこの至尊の殿堂を飾るにふさわしい人間的権威をここに如実に見せている。〈浜谷勝也〉

シスレー　Alfred Sisley　(一八三九―九九)　印象派の代表的画家。パリ在住のイギリス商人を両親として一〇月三〇日パリで生まれ、生涯のほとんどをフランスで過ごしたので、国籍はイギリスにあったがフランスの画家として扱われる。最初イギリスに渡り商業に従事するが、生来絵が好きで一八六二年、パリにあるグレール Marc Charles Gabriel Gleyre (一八〇六―七四)のアトリエに入り、そこでモネやルノアール、バジールらと知り合った。六六年サロンに初入選。七〇年、普仏戦争を避けてロンドンに行くが、このころから次第に初期のクールベやコロー風の作調を清算し、七二年ごろアルジャントイユでモネとともに制作するなど、自然を外光のもとにとらえる明るい画風を確立、七四年以後は印象派のグループ展などを通じて作品を発表した。彼は印象派作家中でもとくに純粋な風景画家で、パリのイル・ド・フランスを中心とする自然と取組み、代表作『ポール・マルリーの洪水』をはじめ、水や木立のきらめきを見事に表わした多くの秀作を残している。晩年はモ

システィーナ礼拝堂　1508—12年にミケランジェロによって制作された天井画。「創生記」9場面のうちの「アダムの創造」など3場面に預言者や巫女が配された大画面

シスレー　「ポール・マルリーの洪水」(1876)　油彩　46×55cm　ケンブリッジ　フィッツウィリアム美術館

レ・シュル・ロアンで送り、生活は苦しかったが、その温和で詩情に富む作風は終生変わることがなかった。フランス帰化を果たさぬまま、喉頭癌のため一月二九日同地で没した。〈富山秀男〉

下絵 したえ　絵画制作にさいして基本となる図。おもに日本画に使われる言葉。制作の構想を練るため、作品全体の構図、色彩の大略を数多く描くが、これを洋画ではエスキースといい、日本画では小下絵と呼んでいる。その小下絵を完成品の大きさに拡大して、細部の図様まで描きこんだのを下絵または下図とよぶ。小下絵は大きさも一定しておらず、ふつうのスケッチ・ブックの大きさのものを使用し、彩色する場合も、日本画の顔料を使わずに、水彩絵具やあるいは色鉛筆などで自由に描いていく。小下絵がいくつもできると、そのなかから一点をえらび、本画の制作にとりかかるのであるが、小下絵を本画と同じ大きさにひきのばして描く。この場合、日本画では、洋画のように画面の大きさに規定がないので、拡大するのに便利なように、小下絵に制作の目安となる区分の線を引くことがある。小下絵から下絵をこしらえそのまま本画に完成するのと、下絵に大体の色付けをし、それを手がかりにして、別に画面を設けて本画にとりかかる場合とがある。〈永井信一〉

下地窓 したじまど　土壁の一部分を方形や丸形に壁土を塗り残し、壁の下地に使われている竹や葦がそのまま格子の代わりになっている窓の形式をいう。下地窓は現在でも民家の土間や納屋に使われている素朴な窓であるが、桃山時代の茶室で侘を強調する手段として多く用いられ、それ以後客座敷にも広く使用されるに至った。このような下地窓ではふつう内側には障子を釘にかけ、下地の竹や萩の木舞に藤蔓を巻きつける。〈大河直躬〉

漆工芸 しっこうげい　ウルシの樹液を用いて加工・塗装された製品。漆は東洋の特産で、漆工芸は日本、中国、朝鮮、ベトナム、タイ、ビルマなどに発達し、とくに日本の漆工芸は世界的に名高い。漆液は樹皮と材部とのあいだから浸出する飴色がかった粘稠液で、産出する地方によって多少成分が異なり、ウルシオールを主成分とし、日本産の漆がもっとも良質である。漆液は単なる蒸発によって乾燥するものではなく、摂氏二五—三〇度、湿度七五—八五％という適温適湿により、ゴム質中のラッカーゼが作用して乾固する。また摂氏六〇度以上に熱すると硬化する性質を失い、さらに一〇〇度以上に熱すると数時間で硬化し、温度が高くなると硬化時間が短縮する性質がある。いったん乾固した漆は、酸やアルカリなどの薬品におかされず、熱や電気などの絶縁性、接着力、防腐・防湿性も強度である。漆の利用は非常に古くからおこなわれ、飲食器・調度類・建築・仏像・仏具や他の美術工芸品に用いられ、また船舶・車両・航空機などにも応用された。

【製法】ウルシの木から採取したままの漆液を生漆といい、これを塗ると乾燥が早過ぎて光沢も悪いので、質を均一にするためによくかきまぜる「なやし」と、水分を蒸発させる「くろめ」の二工程によって精製漆をつくる。さらに油や顔料を混ぜてそれぞれの用途に応じた上塗漆・下塗漆・蒔絵用漆・各種彩漆などをつくる。漆工芸はその製作上素地・塗り・加飾の工程に分けられる。素地には木材・竹・紙・皮革・麻布・金属・陶磁・練り物・合成樹脂など各種が用いられる。なかでも木材がもっとも多く用いられ、檜・欅・桜・杉・楓・桐などを、板物(指物)・刳物・挽物・曲げ物などの方法によって形成する。竹は表皮を取り、適当の幅にして編んだものを用いるが、籃胎と呼ばれ、タイやビルマのキンマがこれである。紙は木型に何枚も張り重ねてつくる張抜きと、木の上に紙を張って漆を塗るものとがあるが、一閑張ともいわれる。皮も木型にあてて成形し、漆皮と呼ばれて奈良時代に流行した。麻布を漆で張り重ねる方法は乾漆といい、奈良時代に塞、中国では夾紵と呼ばれた。陶磁を用いたものを陶漆といい、素焼が多く用いられる。

塗りの工程は製品の上下によって異なるが、原則として下地・中塗・上塗の順におこなわれる。下地は漆器の整形、堅牢度の増加、仕上げなどに応じて各種の方法があり、漆下地を最上とし、そのほか膠下地・渋下地・糊下地などがある。特殊な下地としては沖縄特有の粘土に豚の血をまぜた豚血下地、春慶塗などに用いられる透明下地があり、アスファルトにテレビンを混ぜるアスファルト下地、そのほか松脂・石膏・カゼインなども用いられる。中塗は上塗の効果をよくするためにほどこすもので、上塗の種類によって異なる。また、下地を終わって中塗をほどこす前には砥石で、中塗が終わってからは木炭で研いで上塗をほどこす。上塗のおもなものは花塗と蝋色塗とである。花塗は塗り立て・溜塗ともいい、油分を含んでいる上塗漆を塗るので、そのまま光沢を発する。蝋色塗は油分のない上塗漆を塗ってかわかし、木炭で研いで摺漆をし、種油と角粉をつけてみがく。そのほか、春慶塗のように素地の木目をあらわす透明塗や変り塗がある。変り塗は刀の鞘の装飾に用いられて発達したので鞘塗ともいわれ、その種類は非常に多いが、基本的なものは、漆に卵黄やゼラチンなどの粘稠材を混ぜてへらや刷毛などで文様をつくる絞漆法、漆に砥粉を混ぜた錆を基本とする錆漆法、植物の種・実・葉を利用する法、研出法、型紙法、烙印法、漆のかわかないうちに不乾性漆で描く吸上法、主として金属の粉を用いる粉蒔法、卵殻、貝殻、錫の薄板などを用いる法などがあげられ、変化のある効果を出している。

加飾は絵画的方法・彫刻的方法・嵌装貼付法の三種に分けられる。絵画的方法には、漆で文様を描き、金属粉や色粉を蒔きつける蒔絵、色漆で文様を描く漆絵があり、金銀箔を膠でといて描く金銀泥絵や、密陀僧という乾燥剤を用いる油絵の一種の密陀絵も、漆面に描かれたものが多い。彫刻的方法には、漆を塗り重ねた面に文様を彫る堆朱・堆黒などの彫漆塗、漆面に文様を線刻して金をすりこむ沈金、木彫りの上に朱漆や緑漆を塗った鎌倉彫などがある。嵌装貼付法には、貝殻を文様に切って漆面にはめこんだり張りつけたりする螺鈿、金属の薄板を同様にしてはめこんだり張ったりする平文または平脱、漆で文様を描き金箔を張る箔絵などがあり、玉・牙・角を嵌入する方法もあり、沖縄には色漆を薄くのばして文様に切り漆面に張る堆錦がある。

●**日本の漆工芸**　縄文式晩期の漆器類が青森県三戸郡是川村(現八戸市)その他から発見され、古墳時代の古墳副葬品のなかにも漆製品がある。また、孝安天皇の代に、三見宿禰が漆を発見して用い、漆部連の姓をあたえられたのが漆工の祖とされている。伝世品としては、法隆寺の玉虫厨子が最古のものとしてあげられる。奈良時代には、唐のすぐれた工芸技術や製品が輸入され、日本漆工の基礎もほぼ確立した。技術の種類も乾漆・漆皮・螺鈿・平文・油色・密陀絵など各種があり、正倉院宝物や法隆寺献納宝物(東京国立博物館保

管）によって、当時のすぐれた漆工芸の一端を知ることができる。平安時代には奈良時代の各種技法のほかに蒔絵法が発達し、とくに後期には意匠も純日本化し、螺鈿と併用されて独特の美しさを発揮した。また、この時代には建築にも漆工技術が応用され、平等院鳳凰堂や中尊寺金色堂はその好例として知られている。平安末期から鎌倉時代にかけては鞍の優作が多くみられ、とくに螺鈿鞍にみるべきものがある。蒔絵は鎌倉時代になって基本的技法がほぼ完成し、漆工芸の主流ともいうべき代表的な立場を築くに至った。朱漆塗は貴重な塗りとして平安時代からおこなわれていたが、鎌倉・室町時代には次第に一般に普及していった。室町時代には、中国の彫漆・沈金・螺鈿などが唐物として珍重され、意匠にもその影響があらわれ、それを模した堆朱・沈金・青貝・鎌倉彫などの新技術もおこなわれた。蒔絵師としては、幸阿弥・五十嵐の両家が将軍家の御用蒔絵師となり、代々業を伝えた。桃山時代は、意匠も感覚も非常に新鮮で、近世的な装飾性をあらわす傾向の漆工芸が興った。代表的なものが高台寺蒔絵と呼ばれる様式であり、南蛮漆芸という特異な様式も注目に値する。江戸初期に至って、近世的感覚はより洗練され、意匠も豊富で、漆工芸が一般に広く普及するに至った。*本阿弥光悦は当代を代表する一人で、独自の様式を打ち立て、江戸中期の*尾形光琳によって受け継がれた。江戸時代には京都・江戸にかぎらず、各藩にすぐれた漆工家が輩出し、独自の作風を示して名をなした。しかし、江戸後期の漆工芸は次第に新鮮さを失い、細工物的傾向をおびていった。こうしたなかで、印籠・根付・鞘塗などは特殊な発達をみせ、技巧をこらしたものも多くつくられるようになった。また各藩が産業を奨励し、工人を保護したので、各地方の特色をもった漆工芸が発達し、現在に及んでいるものも少なくない。高松の象谷塗、加賀の蒔絵・輪島塗、飛驒・能代の春慶塗、会津塗などはその一例である。

中国の漆工芸　戦国時代（前四〇三—前二二一）の漆器が、河南省洛陽郊外金村・湖南省長沙などから出土しているが、かなり精巧なものであり、中国の漆工の歴史の古さがうかがえる。漢代の漆器は、朝鮮楽浪郡の古墳群、モンゴルのノイン・ウラ、中央アジアの楼蘭、南満州（中国東北南部）の各地、山西省陽高などで発見され、なかでも楽浪出土のものが名高い。楽浪漆器は漢の蜀郡工官・広漢郡工官でつくられたものが多く、年号・工人・監督官の名がしるされたものもあり、その種類は耳坏・盆・壺・奩（円形蓋物）・各種箱類などで、夾紵・籃胎・木製・土器などに、黒漆や朱漆を塗り、色漆で文様を描いたものもある。唐代になると漆工技術がいちじるしい発達をみせ、ことに中央アジア・南方その他各地の工芸を摂取して多様性を帯びたが、中国の出土例は少なく、伝世のものとしては正倉院宝物が世界的である。宋代には、螺鈿・平文、その他の加飾品にかわって、黒漆無文の漆器や、彫漆がつくられたと思われるが、その遺例はきわめてまれである。元代にはさらに沈金がさかんになったようで、延祐二年（一三一五）在銘の沈金経箱とその類品が日本に伝わっている。彫漆もよりさかんになり、元末には張成・揚茂が堆朱の名工といわれた。明代になると、彫漆・沈金・螺鈿・存星などの各技術がおこなわれ、初期のものには技術・意匠ともすぐれたものがみられ、日本に伝えられて唐物として珍重された。明代の後期から清代のものは次第に細密化し、やがて形式化していった。清代螺鈿の精細な技法の影響を伝えたものに、富山の杣田細工がある。

朝鮮の漆工芸　朝鮮の漆工芸についてはあまり明らかにされていないが、新羅統一時代には漆典の官がおかれていた。高麗時代（九一八—一三九二）に

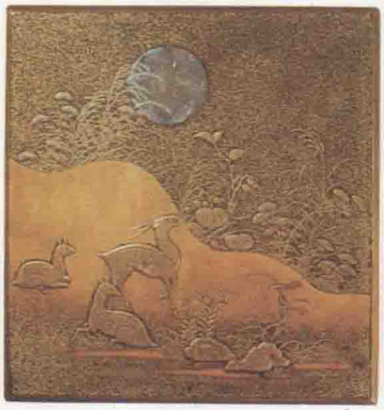
漆　工　芸

1

2

3

4


5

6

8

9

7

1.平文琴（奈良）　正倉院（模造）
2.沢千鳥螺鈿蒔絵小唐櫃（平安）金剛峯寺
3.二月堂練行衆盤　根来塗（鎌倉）
4.蓬萊沈金手箱（室町）東京国立博物館
5.春日山蒔絵硯箱（室町）東京　根津美術館
6.南蛮人漆絵盆（桃山）大阪　南蛮文化館
7.石山寺蒔絵源氏簞笥（江戸）東京国立博物館
8.蒟醬塗料紙箱（江戸）香川　松平公益会
9.八橋蒔絵硯箱（江戸）尾形光琳作　東京国立博物館

七宝
〈左上〉 黄金瑠璃螺鈿十二稜鏡　正倉院宝物
〈左下〉 七宝蛇籠釘隠（江戸時代）
〈右上〉 七宝聖遺物箱（フランス　15世紀）
パリ　クリュニー美術館
〈右下〉 「ユダの接吻」（フランス　16世紀）
リモージュのエマイユ　パリ装飾美術館

は螺鈿がさかんになり、中尚署では宮廷調度の螺鈿器がつくられ、一二七二年には螺鈿器製作を監督する鈿函造成都監がおかれている。高麗螺鈿は菊や花文の唐草が多く、銀や真鍮の金属線を用いたり、貝の裏に黄や赤の色彩を伏せ、鼈甲を交えたりするのが特色である。李朝時代にも螺鈿はひきつづきおこなわれているが、意匠は略画的な写生風のものが多く、技術も表現も非常に素朴である。李朝螺鈿は日本に伝えられ、近世はじめの螺鈿に影響を与えている。

●**南方の漆工芸**　南方の漆工芸の歴史は非常に不明確であり、時代を明らかにしうるものはあまりみられない。タイやビルマ地方に産するキンマ塗は、タイ北部のチェンマイが主産地とされている。キンマ塗は多く籃胎で、これに漆を塗り、文様を線刻して他の色漆を埋めて研ぎ出したものである。金馬・蒟醤とも書かれ、茶道具として好まれている。江戸時代に四国高松の*玉楮象谷がその技法を用い、高松の漆工の特技として伝えた。

●**ヨーロッパの漆工芸**　ヨーロッパでも東洋の漆工を模倣したが、漆以外の塗料によるものが多く、漆を用いたものは二〇世紀になってはじめてつくられた。古いものでは、一六一六年、コペンハーゲンのローゼンボリ宮内の羽目板に、黒漆に金で中国風の模様を描いたものがある。一七世紀後半になると、いわゆるシノアズリーが流行したが、これは漆塗と金蒔絵の模倣にヨーロッパ風のデザインを加味したものである。一八世紀にはかなり精巧な模造がつくられるようになり、フランスのマルタン一家によるベルニ・マルタン（マルタン漆器）が名高い。作風は蒔絵の模倣というより、ロココ風のデザインの特徴がみられる。二〇世紀になると、スイスのJ・デュナン（一八七七—一九四三）が金蒔絵と色蒔絵による装飾パネルをつくっている。〈荒川浩和〉

□松田権六著『うるしの話』（岩波新書）▽谷川徹三・松田権六ほか執筆『日本の工芸2　漆』（一九六五・淡交新社）

七宝 しっぽう

金属の素地にガラス質の釉薬（うわぐすり）を焼きつけて装飾する技法。通常素地には銅が用いられるが、金・銀・タンバカ（銅と亜鉛の合金）のほか、まれに陶器やガラスが用いられる。釉薬はガラスの粉に金属酸化物を混ぜて着色し、かなり発色も自由できれいな色が得られるが、釉薬を混合して他の色を出すことはできない。エナメル **enamel**（英）あるいはエマイユ **émail**（仏）も七宝と同じ技術である。

七宝は従来専門的技術とされ、一般にはあまりおこなわれなかったが、最近手工芸として注目され、七宝焼として流行をみている。

【**種類**】七宝は技法上から次のような種類に分けられる。

(1)有線七宝　輪郭線で文様を区切ってあるもので、ふつう銀平線を輪郭線に用い、文様を区切るとともに釉薬の境界線とする。輪郭線は紫蘭の根を乾燥して粉末にした「しらおいのり」で素地につけ、線内に各色の釉薬を充塡して焼きつける。最初から色釉薬を焼きつける場合と、透明な釉薬を充塡して、いったん焼きつけてから色釉薬を焼きつける場合とがあり、さらに金剛砥石・名倉砥石・椿炭・弁柄などで研磨して仕上げる。エマイユ・クロアゾンネ **émail croisonné** とよばれる技法は有線七宝にあたる。

(2)無線七宝　輪郭線をつくらずに、異なった色の釉薬をさし分けて焼き上げたもの。いわゆる七宝絵の多くはこの技法による。

(3)透明七宝　素地に線刻あるいは薄い浮彫を施した上に、透明な釉薬をかけて焼きつけたもので、釉薬を通して素地の文様が見えるもの。素地に文様を打ち出してから透明な釉薬を薄く一様にかける「鎚起七宝」も透明七宝といえる。

ほかに金属を彫ってその凹所に釉薬を焼きつけるエマイユ・シャンルベ **émail champlevé** や、有線七宝の素地をのぞいてステンドグラスのような効果を出した省胎七宝などがある。〈友部　直〉

【**歴史**】〔日本〕今日日本に伝わるもっとも古い七宝の遺品は、奈良県高市郡明日香村の牽牛子塚古墳出土の七宝金具（六—七世紀）である。これは白色不透明の釉薬を流した亀甲形の台に、六弁の花文をつけ、これに琥珀色の透明釉をさした小さい金具で、技法は朝鮮三国時代末（六—七世紀）の七宝遺品にきわめて類似している。これらの七宝はいずれも釉薬を差し、窯に入れて焼き上げたものではなく、恐らく細いガラス棒を熱し、融けたガラスを器面にすばやく焼付けたものらしく、原初的な七宝技法を知る上で貴重な遺品である。本格的な七宝としては、正倉院の黄金瑠璃螺鈿十二稜鏡がある。これは銀胎の鏡背面に鍍金を施した銀線で唐花文を表わし、その内部に黄褐色・明緑色・暗緑色の釉薬を差し分けた華麗な有線七宝の鏡である。新唐書車服志や大宝令大蔵寮典鋳司の条に七宝についての記載があり、中国唐代、日本の奈良時代にはすでにこうした七宝の技法が盛行していたことが裏づけられる。

次に平安時代の遺品として、平等院鳳凰堂の母屋正面中之間扉の七宝止鐶がある。これは鉄製四葉形の座金に菊座をつけ、これに切子形の台を置いた止鐶で、この四葉形の座金と切子形の台に象嵌七宝（シャンルベ）で半透明青緑色の釉薬をさしたものである。このほか、『摂政己下参之台記別記』の久安三年（一一四七）の条に、七宝に関する記事があり、平安時代にはいまだ七宝の技法が存続していたことが知られるのであるが、以後わが国の七宝は衰退し、七宝の歴史はまったく空白のページが続く。

東山時代（一五世紀後半）に入ると、勘合貿易を通して明七宝が輸入され、『蔭涼軒日録』『君台観左右帳記』『御飾記』などに明七宝の調度を使用した記録がみられる。やがてこうした唐物の影響を受けて、桃山末期から江戸時代初頭にかけて七宝の技法が復活する。平田彦四郎道仁作と伝えられる重要文化財「花雲文七宝鐔」、名古屋城上洛殿引手、東照宮本社の金具などは現存する近世初期七宝として注目すべき遺品である。平田道仁は京都の金工師で、慶長年間（一五九六—一六一五）朝鮮人から七宝の技法を修得したと伝えられる。平田家は以後一一代幕府の御用を務めた家柄で、その作は平田七宝と呼ばれ珍重された。

道仁とほぼ同時期の七宝師として嘉長の名が伝えられる。彼の姓は不明であるが、伊予松山の人で、秀吉の召に応じて上洛し、堀川油小路に住したという。一説によると小堀遠州が秀吉の輩下であったころ嘉長を知り、彼の勝色緘鎧金具に七宝を象嵌させたと伝えられる。遠州が関係した桂離宮、大徳寺竜光院の引手や釘隠もあるいは伝承のごとく嘉長の作であるかもしれない。また江戸中期には、京都の五条に高槻某という七宝師が出、その後七代にわたり家業を伝えた。その作は高槻

シニャック　「コンカルノーの港」(1925)　油彩　73×54cm　東京　ブリヂストン美術館　スーラの点描とくらべ，荒く大きい点で描き，色調も原色に近い

シニョレリ　「マグダラのマリア」　板絵　88×47cm　ミラノ　ポルディ・ペッツォーリ美術館　作者については異説が多く，ベルティニがシニョレリとしているが，その影響を受けた者とする説もある。右手の表現などボッティチェリ風である

七宝と称される泥七宝で、文久年間（一八六二―六四）に絶えたといわれる。

幕末の天保四年（一八三三）に尾張海東郡（現七宝村）の梶常吉（一八〇三―八三）がオランダ舶載の七宝を研究し、ついにその技を会得した。明治元年（一八六八）来日したドイツの化学者、ゴットフリード・ワグナー（一八三一―九二）は塚本貝助（一八二八―九七）ら梶常吉の弟子を指導し、これによって七宝の技術はいちじるしく改良され、わが国七宝工芸の興隆の基礎を築いた。その後、東京の濤川惣助（一八四七―一九一〇）は無線七宝を考案し、京都の並河靖之（一八四五―一九二七）は日本画の筆致を生かした繊細な有線七宝をあみだし、さらに名古屋の安藤重兵衛（一八七六―一九五三）らの努力によって、日本の七宝は盛況を呈し、広く海外にまでその真価が認められるようになった。〈吉村元雄〉

【西洋】古代のエマイユ（七宝）については、年代・地域ともに不明な点が少なくない。当時のガラス質の七宝釉の多くはすでに剝離しており、それが加熱・融着されたものか、単にガラス片あるいはペーストとして充塡・嵌入されたものか判別しにくいからである。エジプトの新王国時代の装身具の一部に、エマイユと思われる遺例があるが、一般にメソポタミア、エジプトを含めて、オリエント世界では、ヘレニスティック期までエマイユは知られていなかったと考えられる。一方、鉄器時代のカフカス地方の一墳墓から明らかにシャンルベの技法による青銅製の留金が発見されている。古代ギリシアでは、主としてイオニア地域で、金の細線を撚り合わせて区画をつくり、そこに釉薬を流し込んで融着させる一種のエマイユ・クロアゾンネが発達し、装身具類がつくられた。これらの釉薬は緑あるいは青で、当時エマイユが青金石や孔雀石の代用品としての性格をもつものであったことを示している。ギリシアのエマイユ製品は南ロシアやエトルリアなどに輸出され、その地のエマイユ芸術の基礎を築くことになった。

ヨーロッパ中部では、前五世紀ごろからケルト人の装飾芸術にエマイユが現われはじめる。やや遅れて前三―前二世紀ごろには、イングランドやアイルランドにも伝えられた。技法はおもに青銅を地としたシャンルベで、酸化銅による真紅色の釉薬はとくに美しい。ローマ時代にエマイユはさらに普及し、留金や馬具などのほか、化粧壺などの小型の容器類にも応用された。

キリスト教美術の発達とともに、エマイユは祭具、遺物箱、経典の表紙などの装飾に不可欠のものとなった。とくにビザンティン世界では、その色彩と輝きが愛好されて多くの作品が生まれた。初期の作例としては、首都コンスタンチノープルの、ハギア・ソフィア寺院に納められた黄金の祭壇（六世紀）のエマイユが有名であるが、現存しない。しかし、現在ベネチアのサン・マルコ大聖堂にあるパラ・ドーロ（黄金障壁）をはじめ、各地の教会堂に多くのすぐれた作品が伝えられている。ビザンティン・エマイユは、金の細いリボンによるクロアゾンネを主とし、金あるいは銀めっきの素地に、浮彫の小像や宝石類とともに装飾を施す点に特色がある。一方、西ヨーロッパではドイツ北西部やフランス中部でエマイユ美術がさかんになり、一二―一三世紀に絶頂に達した。とくにケルンとリモージュは製作の中心として栄え、当時の名工としてゴッドフロア・ド・クレア、ニコラ・ド・ベルダンらが知られている。技法はおもに鍍金された銅を地としたシャンルベで、聖器類に加えて、墓碑など大型の製品もつくられている。

中世の末ごろから、エマイユは技術的にいっそう発達し、釉質の均一化、透明度の増加、窯の改良などに伴って種々の新技法が生まれた。とくに一三〇〇年ごろパリの工人たちがはじめた透明釉によるクロアゾンネ、あるいは浮彫にされた地を透明釉でおおうバス・タイユが大いに流行した。シエナの作家ウゴリーノ・ディ・ビエリは、このバス・タイユの名人として名高い。

ルネサンス以後のエマイユは、中世に確立された技術を基礎に発展したが、その美術上の役割は副次的で、彫金や彫玉の一部、あるいは補助手段として用いられる場合が多かった。*チェリーニの「黄金の塩入れ」（一五三九―四三）や、ミラノのサラッキ一族の製品などにその好例をみることができる。エマイユ絵は一五世紀末から一六世紀前半にもっとも盛んで、その中心はリモージュであった。製品は多色のものと単色のもの（いわゆるグリザイユ法によるもの）との二種があり、作家としてはペニコーの一族（ナルドン、ジャン一世、ジャン二世ら）、レオナール・リモザン、ジャン、ピエール・レイモンらが代表的である。

近世以降、エマイユはふたたび小型の装飾品だけに用いられ、*ルオーらわずかの例外を除き、絵画的な作品は製作されなくなった。近世の工匠では、一七世紀後半に瀟洒な作品を生んだトゥタン、一九世紀後半にロシアの宮廷で製作したカルル・ファベルジェらがとくに名高い。〈友部　直〉

蔀　しとみ　蔀戸ともいう。細い木でつくった格子の片面に薄板を打ちつけたもので、おもに住宅の外回りの建具に使用する。上端に蝶番がついており、開いておくときは外または内に押し上げて、天井から下げた金具にひっかけておく。上半分だけつり上げ、下半分は、そのままにしたり、とりはずしたりできるようになっているものもあり、これを半蔀という。半蔀にならって二枚折りにしてつり上げるものもある。庭先に立てて衝立のように用いるものは立蔀という。そのほか*格子・網代と呼んで蔀を表わすこともある。蔀は古代の*寝殿造の邸宅では外回りの主要建具で、中世にはそれに代わって引違い戸が使われるが、それでも住宅や神社・仏堂にかなり使われている。また江戸時代の町家には、街路に面した店舗の間仕切にこの蔀が用いられ、またそのほかに柱に溝をつくって上に押し上げる戸があり、これも「しとみ」（または「ひとみ」）と呼ぶ。〈大河直躬〉

シニャック　Paul Signac　（一八六三―一九三五）新印象主義発展の原動力となったフランスの画家。一一月一一日パリで生まれた。モネの作品に感激して画家を志し、一八八三年アカデミー・リーブル・ド・バンにはいって、印象派の画風を習得。翌八四年、第一回アンデパンダン展に初出品し、*スーラやクロス Henri Edmond Cross（一八五六―一九一〇）と親交を結んでからは、スーラに啓発されていっそう色彩の同時対比の理論と技法を研究、その成果を八六年の印象派最後の展覧会に揃って発表し、新印象主義の旗幟を宣明するに至った。その作風は科学的点描主義から、のち方形の筆触によるモザイク風の描法へと進んだが、風景画家として各国の海景、とくにフランス各地の海港風景を扱ったものに特色ある作が多い。九八年以後はアンデパンダン展の会長をつとめ、また『ドラクロアから新印象主義まで』（一八九九）などの著書をのこすなど、生涯新印象派の指導者として情熱的に活躍した。八月一五日パリで没。〈富山秀男〉

シニョレリ　Luca Signorelli　（一四五〇―一五二三）イタリアのルネサンスの画家。中部イタリアのコルトナに生まれ、同地で没した。はじめ、アレッツォで*ピエロ・デラ・フランチェスカに師事し、空間の透視図法や人体の短縮法、明暗の肉づけなどを習得、その後フィレンツェに出て、*フィレンツェ派の諸作家から影響を受け、とりわけ*ポ

司馬江漢　「捕鯨図」(1794)　絹本着色　54.8×79.6cm　兵庫　木村家
1788年，長崎遊歴の帰途，つぶさに見学した生月島の捕鯨のありさまを，彼の主張する写実画法を用いて，克明に描き出した異色作

志野　志野茶碗　(桃山時代)　銘「卯花墻」　高さ9.6cm　口径11.7cm
国宝片桐石州命銘のこの茶碗は志野茶碗のなかでも名作としてよく知られ，美濃の大萱の窯製らしい

ライウオロから人体の動的表現を学び、さらにそれを発展させて、人体による精神表現にまで進めていった。ミラノのブレラ美術館にある『キリストの鞭うち』と『マドンナ・デル・ラッテ』の二作(一四八〇ごろ)は、ピエロとボライウオロの二つの異質な芸術的世界を調和させているが、バチカン宮システィーナ礼拝堂の壁画『モーゼの立法』(一四八一―八二)では、ボライウオロ的な造形性をより顕著にみせている。シエナ、ペルージアその他の地にも数多くの仕事を残したが、最大傑作はオルビエト大聖堂のサン・ブリツィオ礼拝堂に描いた「最後の審判」をめぐる一連の壁画(一四九九―一五〇四)で、強靭な線で隈どられた動きのある群像を大構図にまとめ、裸体の描写により激情的な精神内容の表現に達した点で、*ミケランジェロの先駆をなしたとされる。ウフィーツィ美術館の『聖母子』『聖家族』なども代表作。〈摩寿意善郎〉

志野　しの
岐阜県可児市久々利および土岐市久尻で焼かれた長石白釉の陶器。志野焼の名の起りは、伝えによれば、室町末ごろの茶人志野宗信の好みで焼かれたのによるといわれ、また近年の説では、元禄ごろ大坂の茶人城宗信が、この手の茶入に「篠」と命銘したのに由来するともいわれている。なお志野焼は、天正年間(一五七三―九二)久尻窯の加藤四郎右衛門景延が焼いたのが起りと伝えられている。

最上の志野が焼かれた黄金時代は桃山期であるが、その作についてみれば、素地は俗にモグサ土といわれるざんぐりした白土で、概して厚手に造られ、淡雪のような半透明の長石釉が厚めに掛っている。肌には針で突いたような窠穴があり、口縁や、絵の部分や、釉ぎわには、火色と呼ばれる赤みがほんのり出て、白い志野釉の中にひときわ美しく、志野独特の景になっている。志野は江戸の中ごろまでも焼かれているが、茶人に賞美されるのは桃山の古志野で、作行きや釉調も秀れ、絵付にも雅趣がある。やがて志野釉が薄くなり、文様も織部風になってくると、これを志野織部といい、それがさらに進むといわゆる絵織部になる。

志野は手法によっていろいろ呼ばれている。まず志野釉だけで文様のないのは無地志野といい、これに対して釉下に鬼板(褐鉄鉱)を材とした褐色の絵具で文様を描いたものを絵志野という。もっともふつう絵志野は略してたんに志野という場合が多い。絵志野では桃山初期、久々利大萱の作がもっとも秀れている。鼠志野というのは、白い素地に褐色の鬼板の泥を化粧がけし、これに文様を箆彫して白く表わし、その上から志野釉をかけたもので、一見白象嵌のようである。地の部分が鼠色に見えるので、こう呼んでいる。また化粧土を一部塗り残した白地に、絵志野風に文様を描いたのもある。鼠志野は絵志野にくらべては少ないが、意匠がいずれも秀れている。鼠志野と同じ手法だが、赤く上ったのを赤志野といい、鬼板の代わりに赤ラク(黄土)で化粧掛けしたのを紅志野という。また素地を白土と赤土の練り上げにしたのもあり、これを練り上げ手志野という。

志野はもっぱら茶道具や懐石道具で、その種類には茶碗・茶入・香合・花入・水指・皿・鉢・向付・酒器などがある。現在の志野作家として代表的なのは、重要無形文化財指定、いわゆる人間国宝の荒川豊蔵(一八九四―　)である。〈満岡忠成〉

シノアズリ　chinoiserie　フランス
ヨーロッパの芸術が極東とくに中国(シナ Chine)の文物に発想や題材、あるいは表現の源泉を求めた文芸上の傾向、およびそれらにもとづく作品の総称として用いられる。シナ風、シナ趣味の意。美術上では一七世紀後半から一九世紀はじめごろにかけて、建築・室内装飾・織物・陶磁器などに、多くの場合装飾モチーフとして日本も含めたシナ風の人物や情景を取り入れた形で表現された。近代ヨーロッパに流行したエキゾティスム(異国趣味)の一つの表われであって、作品は現実と想像の交じり合った幻想的な表現効果をもつ。一六七〇年、ルイ一四世の命でベルサイユ宮庭園内に建てられた「磁器のトリアノン」(現存せず)、イギリス南海岸ブライトンの「ロイヤル・パビリオン」(一八一五)などは建築に表われたシノアズリの好例であるが、*マイセンやシャンティーイなどの磁器、フランスやイギリスの家具や織物にも、その典型的な例が多くみられる。なお、日本的題材によるものをとくにジャポネズリ japonaiserie として区別する場合もある。〈友部　直〉

司馬江漢　しばこうかん　(一七四七―一八一八)
江戸時代の洋風画家。一七三八年生まれという説もあるが誤り、一七四八年生まれの可能性もある。延享四年に生まれ、文政元年一〇月二一日、七二歳で没した。本名安藤吉次郎、のち土田氏に入夫して勝三郎または孫大夫といったと伝えるが、明らかでない。姓を司馬、名を峻、字を君嶽、号を江漢・無言・春波楼などと称した。幼少から画才があり、最初*狩野派の絵を習い、ついで宋紫石(楠本雪渓)から中国風の写生体花鳥画を学んだ。一方、鈴木春信風の浮世絵もよくし、明和七年(一七七〇)春信が没したとき、その偽版を作ったところ、見破る者がなかったという。安永年間(一七七二―八一)平賀源内の指導により西洋学芸に関心を深め、ついで源内の周囲にいた*秋田蘭画の小田野直武の刺激を受けて、洋風画に転じた。天明三年(一七八三)蘭学者の大槻玄沢の協力により、日本で最初の銅版画(エッチング)の制作に成功し、江戸名所風景の連作を世に出した。天明八年には長崎に遊学したが、その際にオランダ人から洋画を学んだとする説は誤りである。江戸に帰ってから、江漢は寛政年間(一七八九―一八〇一)を中心として油絵による多数の日本風景図を描き、それを全国各地の社寺に奉納して洋風画の普及につくした。また中年から西洋自然科学に対する関心を深め、『地球全図略説』『和蘭通舶』『和蘭天説』『刻白爾天文図解』を著わして万国地理や地動説を紹介し、『西洋画談』により西洋画の写実の優秀性を説いた。晩年には偽って死亡通知を配ったり、年齢を加算するなど風変りな行動が多かったが、『独笑妄言』『春波楼筆記』『無言道人筆記』などの随筆により独特の人間観や処生訓を説き、人間の平等や開国について論ずるなど、進歩的思想家として注目すべき業績をあげた。江漢は明治時代以前のもっとも有名な洋風画家なので、誤って日本洋画の開祖とされることもあり、また彼の款印を入れた偽作も非常に多い。〈成瀬不二雄〉
□中井宗太郎著『司馬江漢』(一九四二・アトリエ社)

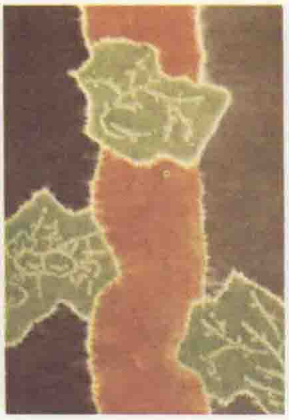
柴田是真　しばたぜしん　(一八〇七―九一)
幕末から明治の漆芸家。文化四年二月七日、江戸両国橘町の生まれ。宮彫師柴田市五郎の子で、幼名を亀太郎といいのち順蔵と改める。字は儃然。令哉・沈流亭・対柳居と号す。一一歳で鈴木南嶺に絵を習い、一六歳で古満寛哉について蒔絵を学ぶ。また岡本豊彦に入門。蒔絵は小川破笠の風を模したり、青海波の技法を研究したが、蒔絵と漆絵に独自の作風を示し、明治漆工界に貢献した。頼山陽や香川景樹とも交遊があり、門弟には幸阿弥伊勢・榎本筑後・奈良土佐・栗本信濃・梶川鉦太郎・池田泰真・松野応真らが輩出した。明治二三年(一八九〇)帝室技芸員となる。ウィーン万国博覧会・フィラデルフィア万国博覧会など内外の博覧会に出品して受賞した。東京国立博物館に「烏鷺蒔絵菓子器」の優作や、蒔絵・漆絵の作がある。明治二四年七月一三日没。〈荒川浩和〉

鴟尾　しび
沓形ともいう。古代の宮殿や仏堂の棟の両端につけられた装飾で、魚尾の形をしたもの。ふつう瓦製であるが、石や金属も用いる。古代中国で火災よけの意味で用い始めたもので、魚尾星という星を象徴したものという。また鴟(フクロウ)は誤用で、蚩(海獣の一種)が正しい

絞　段絞（江戸時代）

総匹田鹿の子絞（江戸時代）

七宝柄鹿の子絞（江戸後期）


帽子絞（江戸後期）

鹿の子絞　金糸刺繍入り（江戸後期）

という説がある。日本の鴟尾の古い作例には玉虫厨子や唐招提寺金堂のものがあり、法隆寺金堂も当初は鴟尾を用いたと考えられる。〈大河直躬〉

絞 しぼり　布地をあらかじめ結縛したり、縫い締めたり、はさみ込んだりして染料に漬け、模様を表わしていく染地技術で、模様染としては原理的にもっとも簡単なものである。したがって古くから世界各地で、独立して、あるいは他からの伝播によって非常に広範囲でおこなわれてきた。世界の産地のおもなものはほぼ次のとおりである。

(1)アジア地方　シリア、キプロス、イラン、イラク、アフガニスタン、パキスタン、インド、タイ、中国、日本、インドネシア、フィリピンなど。(2)アフリカ　モロッコ、アルジェリア、スーダン、エジプト、リベリア、ナイジェリア、コンゴ、ザンジバルなど。(3)南アメリカ　メキシコ、グアテマラ、ペルー、ボリビア、パラグアイ、アルゼンチンなど。(4)ヨーロッパ　ハンガリー、スウェーデンなど。

絞の技術を表わす言葉としては、英語ではタイダイング tie-dyeing・インドのバンダナ bandhana・マライ語のプランギ plangi（つまみ絞）、トリティック tritik（縫い締め）などが一般にもちいられているが、日本の shibori という言葉も近年は専門家の間には学術用語として用いられている。古くから絞で知られるのはインド、中国、ペルー、日本などで、特に日本の絞は、その技術の精巧さと種類の多いことで世界に類がない。

日本の絞は恐らく古く古墳時代からおこなわれていたと思われるが、奈良時代に中国から纐纈が導入され、正倉院の染色品の中にみるような高度な発達を示した。その後、平安、鎌倉時代はあまりたいした発展をみず、むしろ庶民的なものに多く用いられていたようだが、中世末から小袖に絵模様を染め出すことから異常な発達を示し、「辻が花染」という絞を主体とした格調高い染色技術が完成された。その後江戸時代に入って絞の技術は友禅染や刺繍とともにますます精細な技巧的なものとなり、京都を中心とする絹地の匹田絞、鳴海・有松地方の木綿の絞などがおこなわれて、その技法の種類も数十種に及んだ。現在も京都、有松・鳴海地方は日本における絞染の中心をなしているばかりでなく、その量と質においても世界で群を抜いている。最近は、他の繊維製品の機械化と同様、純粋の手絞は次第に減少している。

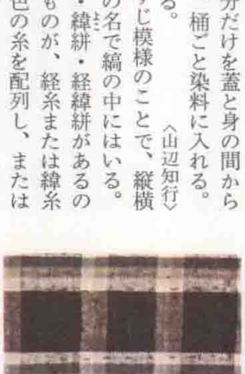
【技術】防染の原理は、もっとも素朴なものは染める裂自体を結んで染めることもおこなわれたと思われるが、ふつうは布を糸で結んだり縫いしめたりする簡単なもので、これをどのように変化させ、かつ熟練によって精巧化していくかというたぐいの技術上の発展がある。ただし、元来素朴な性質を持っているものであるから、あまり技巧的におちいらないものにかえって趣のある場合もある。日本以外の国の絞は大体において民俗的なものが多く、技術としてはプランギとトリティックによるものがほとんどである。

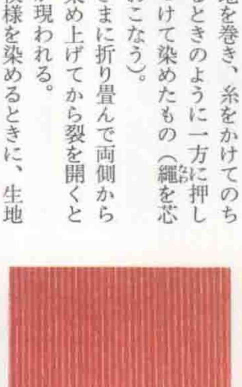
ただし、インドやスマトラのものは色染め（染色の過程で絞を加除してつくる）に見事なものがある。もっとも絞の種類の多いのは日本であるがその絞り技法のおもなものは次のとおりである。

(1)鹿の子絞　京鹿の子・京極絞・竪引匹田・横引匹田・京出し鹿の子など。
(2)三浦絞　糸を縮めず、手加減で巻いていくもので、大小三浦・石垣・筋三浦など。
(3)くも絞　つまんだ裂を折り畳んで糸で巻き上げる。くもの巣に似た文様ができる。手取くも・羅仙絞など。
(4)巻き上げ絞　縫い締めた裂を根元から上へ巻き上げていく。巻き上げ絞・皮巻絞・帽子絞など。
(5)縫い締め絞　針で裂を縫って締めていく絞り方。もくめ絞・折り縫い締め・白影絞・養老絞。
(6)筋絞　手筋絞・みどり絞・柳絞。
(7)嵐絞　太い丸太へ布地を巻き、糸をかけてのちこの裂を縮緬紙をつくるときのように一方に押し寄せ、丸太ごと染料につけて染めたもの（縄を芯に入れて竜巻き加工をおこなう）。
(8)雪花絞　生地をさまざまに折り畳んで両側から木片で押えて染める。染め上げてから裂を開くと種々の花形などの文様が現われる。
(9)桶染絞　白地の多い模様を染めるときに、生地を桶に入れて、染める部分だけを蓋と身の間から外へ出して密封したのち、桶ごと染料に入れる。多色染などにも用いられる。〈山辺知行〉

縞 しま　縦または横のすじ模様のことで、縦横が交差したものも格子縞の名で縞の中にはいる。これはちょうど絣に経絣・緯絣・経緯絣があるのと同じで、元来縞というものが、経糸または緯糸に、ある間隔をおいて異色の糸を配列し、または組織を変えて直線模様を織り出すことにはじまるものであることを示している。したがって縞織物は、直交する経緯糸の交錯によってつくられる織物にもっとも順応した素朴な模様織であり、その分布は世界の各地に広がっており、各々にその土地の繊維材料や染色素材または服飾形態などに従って、それぞれに特徴のある縞柄がつくられている。わが国で通常用いられている縞という文字は、中国では「ちぢみの絹」または「白い(絹)」といった意味で、わが国でいう縞の意味はない。これには「紹」「縏(しまおり)」または「絣(しまおりのぬの)」という字があてられている。

わが国で「しま」（柳条とも書く）という言葉が用いられはじめたのは近世以後のことで、それ以前はもっぱら「すじ」または「おりすじ」とい


縞　木綿格子縞　紺染


木綿縞　紅唐桟

名物裂　舟越間道

能装束　赤格子厚板

綺　紫地縞文裂

われていたようである。しまの語源については、いわゆる島もの、島渡りの織物または柄というのが略されたものというのが通説となっている。

これは一六世紀の中ごろから南蛮船によってもたらされた外来の染織品の中で、縞織物が非常に多かったことを示しているとともに、特に経縞ものがわが国の近世の服飾に大きな影響を与えたことによると考えられる。『近世風俗志』の縞の条に「昔は織筋と云今はしまと云島字を仮用す、昔の織筋は横を専として又大筋多し云々、今の縞は竪を専とし云々」とあるごとく、わが国では近世以前には経縞というものはほとんどなく、緯縞か横段または格子がもっぱらおこなわれた。これが近世以後急に経縞が流行しはじめ、江戸中期以後は、特に町人階級の間では経縞のきものが制服のようにさえなっている。経縞物が、わが国に伝わったのは、中国系の間道が名物裂として早く一五世紀ごろから伝わっているが、いわゆる「しまもの」には、インドから伝わったものが多く、「べんがら縞」「セーラス縞」「サントメ縞」「チャウル縞」「チョロケン縞」などという名が残っている。特に木綿縞のサントメはのちに唐桟といわれ、わが国各地の木綿縞の基となった。縞柄も江戸時代には非常に多くつくられ、その名称も千筋・万筋・やたら縞・微塵縞・大名縞・碁盤縞・子持縞などのように縞の形や大小から、ごぼう縞・鰹縞などのように色から、八丈縞・上田縞などのように産地からなどと、非常に多くなった。

縞は元来平行線またはこれの交差による格子と称することはいうまでもないが、次第に織物の技術が発達してくると、縞柄の中に形象的な模様の入ったものや、一部に絣の入ったもの、縞の間に模様を配したものが現われ、さらに進展すると小花模様などを縞状に連ねたものなども現われてくるが、これらは次第に縞柄によった繋ぎ模様となって純粋の縞ものからは離れていく。経縞とも緯縞ともつかない斜縞なども直交する経緯の組織から生まれている。〈山辺知行〉

下村観山 しもむらかんざん （一八七三—一九三〇） 日本画家。明治六年四月一〇日和歌山市に生まれる。本名晴三郎。家は代々幸流小鼓をもって紀州徳川家に仕えた。観山が九歳のおり、一家をあげて東京へ移り、絵ははじめ藤島常興に学んだ。次いで狩野芳崖に師事したが、芳崖の紹介で橋本雅邦の門に入った。明治二二年(一八八九)東京美術学校の開校にさいしただちに入学し、ここで岡倉天心に認められ、卒業（一八九四）にあたって助教授に抜擢された。しかし三一年、学校の内紛のため天心が校長の職を辞したとき、彼もこれに殉じて退職した。天心は新たに日本美術院を創設、彼もこれに参加し、正会員となってつぎつぎに力作を発表した。ここでのおもな作品に『闍維』『日蓮上人』『大原の露』などがある。三四年、ふたたび美術学校教授となり、三六—三八年には文部省留学生としてイギリスからヨーロッパを回り、主として泰西名画の研究と模写に従事した。文展開設(一九〇七)後は審査員として活躍し、大正三年（一九一四）には横山大観、安田靫彦らと日本美術院を再興、『白狐』『弱法師』『春雨』などの名作を発表している。大正六年帝室技芸員となり、翌年には帝国美術院会員に推されたが辞退した。昭和五年五月一〇日没。作風は、とくに技巧秀抜をもって知られ、伝統的日本画のもつ格調の高さを現代に生かした点に特色がある。〈関 千代〉

野間清六著『日本近代絵画全集18 下村観山』（一九六三・講談社） ▽細野正信編『下村観山』（一九七三・至文堂）

下村観山 「白狐」(1914) 紙本着色 二曲一双屏風 186.1×207.6cm 重文 東京国立博物館 日本美術院の再興第1回出展作品。高い装飾性をもった気品あふれる観山の代表作

シャガール 「杯を持つ二重像」(1917—18) 油彩 233×136cm パリ国立近代美術館 新妻ベラと作者シャガール自身を描いたもので、キュビスムの影響がうかがえる作品

社会主義リアリズム しゃかいしゅぎ―― socialist realism はじめソ連で発展し、各国に広まった文芸・美術一般の理論・原理。現実をその歴史的具体性、その革命的な流れにおいてとらえるという要求を含んだ創作の基本方法をいい、社会主義的な党派性、人民大衆との緊密なつながり、高い芸術的真実性などの諸原則の弁証法的統一を求める。それは流派概念でも様式概念でもなく、建て前ではむしろ様式や手法の多様性が鼓吹される。この主張が一九三二—三四年ソビエト芸術の各界に定着して以来、諸外国の運動にも影響を及ぼしたが、スターリン指導の強化のもとにそのかたい教条主義的解釈がソビエト芸術の実践にある種の偏向をもたらした。五〇年代後半から諸国のマルクス主義者の間にも擁護者から批判者に転身するものが多く現われたが、その後のソビエト、東ドイツ、ブルガリアなどでは理論の精密化の点にみるべき点がある。また社会主義国ばかりでなく、国に有力な社会主義運動があり、社会主義的経験を表現に内質化しようとする欲求がある限り、また反ヒューマニズムや非合理主義精神に対抗しようとする芸術的姿勢が存在する限り、社会主義リアリズムの理念に呼応する芸術の流れは根づよく生きつづける。ただそれぞれに異なる歴史的条件や芸術的課題などにそれぞれ特殊性があるので、ある特定の国の特定の芸術現象を社会主義リアリズムの概念で枠づけることの困難な場合がきわめて多い。↓ロシア美術 〈松谷 彊〉

謝 赫 しゃかく 生没年不詳。中国、六朝時代（五世紀後半）の画家。六朝の斉時代の人であるが、出身地は不明。彼は人物の写生画を巧みにし、よく真に迫ったといわれる。『古画品録』を著わして名画家二五人を批判し、画品の標準として六法を定めた。気韻生動・骨法用筆・応物象形・随類賦彩・経営位置・伝模移写の六つがそれで、以来現在に至るまで画人の心得として、また画論の根本として重んぜられている。〈杉村勇造〉

シャガール Marc Chagall （一八八七— ） ロシア出身のユダヤ系画家。七月七日ポーランドとの国境に近い白ロシアの小村ウィテブスクに生まれ、一九〇七年ペテルスブルグ（レニングラード）へ行って帝室美術奨励学校に学ぶ。一〇年パリに出て、モディリアニやレジェらのいたラ・リュッシュ（蜂の巣箱）のアトリエに住みついた。翌一一年アンデパンダン展に初出品し、特異な画風によってマックス・ジャコブやアポリネール、サンドラールら前衛派の詩人や画家たちから認められた。そして一四年ヘルワルト・ワルデンの援助をうけて、ベルリンで最初の個展を開いて成功したが、結婚のため一時帰国中に第一次世界大戦が勃発、次いで一七年ロシア革命が起こり、人民委員会の美術委員に任命されて、郷里に美術学校を開いたり、一九年からはモスクワの国立ユダヤ劇場の壁画装飾などを担当したりして活躍。二二年ベルリンに、二三年パリに戻った。これから油絵のほか、画商ボラールの依頼で版画を多数制作。*エコール・ド・パリの有力作家として注目されると同時に、その幻想的な作風によってシュルレアリスムに大きな影響を与える。しかしやがてナチスによるユダヤ人迫害が激化するに及んで四一年渡米、第二次世界大戦中をアメリカで過ごし、四七年ふたたびパリに帰って、五〇年から南仏バンスに永住の居を定めた。その間一九四八年ベネチア・ビエンナーレ展で版画賞を受賞、油絵・版画・壁画（ニューヨークのメトロポリタン

ジャコメッティ「三人兄弟」(1950)　ブロンズ　パリ　セント・ポール・ファウンデーション

歌劇場の壁画やパリのオペラ座の天井画など)・ステンドグラス・彫刻・陶器制作のほか、舞台装飾の分野にまで幅広い活動を展開、その作品展は日本をはじめ諸外国で頻繁に催されてきている。初期にはキュビスムの影響もうけたが、その作風はしだいにスラブの幻想感とユダヤ人特有の神秘性とを融合し、独自のかおり高い個性を強めてきた。素朴な童話の世界や故郷の生活、あるいは空に飛びかう恋人たちといった主題が好んで描かれ、そこに示される自由な空想と豊かな色彩は、見るものの心を清らかに解放する不思議な魅力を秘めている。自叙伝『わが回想』も人間記録として興味深い。〈富山秀男〉

□マルク・シャガール著、三輪福松・村上陽通訳『シャガール　わが回想』(一九六五・美術出版社)　▽坂崎乙郎・高階秀爾著『シャガール　人と芸術』(現代教養文庫)　▽矢内原伊作解説『現代美術4　シャガール』(一九六〇・みすず書房)

ジャコメッティ　**Alberto Giacometti**　(一九〇一—六六)　スイスで生まれフランスで仕事をした彫刻家・画家。イタリア国境に近いスイスの山間の小さな村スタンパで、画家ジョバンニ・ジャコメッティの長男として生まれた(一〇月一〇日)。一九一九年ジュネーブの美術工芸学校でしばらく彫刻を学び、つづいてイタリアに滞在して古代以来の美術遺産から感銘を受けたのち、二二年以後はパリに住んで終生この地で制作をつづけた。パリの最初の四年間はラ・グランド・ショーミエール美術研究所の*ブールデルの教室に通って彫刻とデッサンを試みたが、目に見えるものを見えるとおりに実現することの困難に絶望し、二五年ごろから写生の仕事を廃して想像力による観念的な空間造形の仕事をはじめた。こうして得られたのが抽象的・幻想的・象徴的・戦慄的な一連のオブジェであり、これらはシュルレアリストによって高く評価され、二九年から三五年にかけてシュルレアリスムの代表的な彫刻家として前衛的な作品を発表した。三五年にふたたび写生による彫刻を試みた彼は目に見えるものの実現の不可能性にふたたび遭遇し、その課題に挑戦して孤独と沈黙のなかで苦闘をつづけたが、なんらの成果も得られなかった。四二年に占領下のパリを脱出してジュネーブで女身立像の仕事に没頭したが、その結果彫像はきわめて小さなものとなった。四五年にパリに帰った彼は、それまでの探求の結果として、空虚のなかで凝結したような細く鋭い彫像に到達し、それ自身は細く削られながら周囲に強烈な空間をはらむ彫像を四八年に発表して注目を集め、以後彫刻の第一人者として広く認められるに至った。同時に立体的な空間を油絵によって追求する絵画の仕事をもつづけて画家としてもすぐれた多くの作品をのこした。その作品はすべて見えるものを忠実に実現しようとする不屈の努力の結晶である。六六年一月一一日、故郷に近い町クールで心臓衰弱のために世を去った。〈矢内原伊作〉

□Reinhold Hohl : *Alberto Giacometti* (1971, Lausanne)　▽矢内原伊作著『ジャコメッティとともに』(一九六九・筑摩書房)

謝時臣　しゃじしん　(一四八七—一五五九ごろ)　中国、明代の画家。字は思忠、号は樗仙。江蘇省蘇州呉県の人で、明の成化二三年に生まれた。当時蘇州の文人画家である沈周・文徴明らの影響を受けたといわれるが、山水・人物画に巧みでむしろ戴文進・呉小仙ら明の院画人の系統をうけた専門画家であり、それだけにまた浙江省杭州に移居して一生を終えた。文人的気概を誇ることなく、静雅な画人的性格の持主であったらしい。それだけに彼の山水画は高雅で、密であっても粗なところがない。杭州にいたためか、日本に伝来している彼の遺作は蘇州人の作品より多い。〈杉村勇造〉

写実主義　しゃじつしゅぎ　レアリスム　réalisme　フランス、リアリズム realism ともいい、対象をありのままに描写することを意図する芸術上の立場をさす。この意味では自然主義(ナチュラリズム)naturalism と類似しており、両者の間にそれほど明瞭な区別はつけがたい。観念的な理想を追うことなく、実在的な現実を尊重し、対象の感覚的な再現を意図して、抽象化や様式化に反対する。写実主義の特色はフォルムの正確さにあり、その際、対象の類型よりも個性的な要素がとくに強調される。このことが、対象を与えられたものとして重んずる自然主義と一線を画す点である。

美術史上で写実主義をはじめて独自の立場として主張したのは*クールベで、彼が一八五五年のパリ万国博覧会に出品を拒絶されて開催した自選の作品展でみずからレアリストを名乗ったのに由来している。このとき彼は「自分の時代の風俗・観念・展望を、自分の見方によって表現し、画家であるだけでなく人間であること、それが自分の目的である生きた芸術をつくること、一言でいえば」とカタログに書いた。そして*アングル流の理想的な古典主義とも、*ドラクロアの流れを汲んで歴史と異境に題材をもとめるロマン派ともおもむきを異にして、モチーフを日常の出来事や市井の人間や平凡な風景にもとめ、「羽の生えた天使などは見たこともないから、ぼくは描かない」との立場を打ち出したのである。写実主義は、このクールベという強烈な個性の出現とともに美術上の概念として定着した。

とはいえ、もちろん写実主義的な傾向は古くから美術史上に認められるところであり、たとえばエジプト古美術においても、様式化された理想主義的な作品とならんで、庶民的なレアリスムの作品があったし、古代ギリシア美術におけるヘレニスティック期や、ローマ美術は、相対的にみて写実主義的であったということができる。同様な意味で、一般に写実とはほど遠いと思われる中世美術においても、空想的なロマネスクに比して、ゴシックの彫刻には写実的な要素がいちじるしく加味されている。とくにルネサンス以後、写実主義はヨーロッパ美術の重要な基本の一つであったと考えてよい。イタリア・ルネサンスの美術家たちはいうまでもなく、フランドルの*ファン・アイク(兄弟)やドイツの*デューラーはすぐれた写実家であったし、スペインの*ベラスケスや*ゴヤにも自然を最良の教師とする精神が受継がれている。

クールベと同時代では*ドーミエの風刺画も写実主義的な精神の上に成り立っているし、その後*マネに鼓舞された印象主義の画家たちは、視覚におよぼす光の印象を厳密に追求して「レアリスムの極北」をなした。これに対して二〇世紀の諸思潮は反印象主義、反レアリスムの立場に立ち、対象をありのままに再現する努力は放棄された。表現上のレアリテを問題にするよりもむしろ作品の自律性や対象の主体的な真実を追求する方向に変化してきたのである。この間にあって、ベルリン・ダダの*グロッスは、第一次大戦後に風刺性の強いフェリスムス Verismus を推進し、また*シケイロスを中心とするメキシコ絵画は、そのダイナミックなレアリスムの表現で異彩を放っている。なお、一九二二年の革命ロシア美術家協会成立後その綱領となっている理念に*社会主義リアリズムがある。〈野村太郎〉

写真　しゃしん

●写真の発生　●写真の歴史　●日本の写真史　●写真の特性　●写真の表現性　▼世界のおもな写真家　▼別刷「写真」

カメラによって現実や事物を記録・複製し、視覚的な情報としてマス・メディアを通じて社会各分野に伝達する写真の役割の大きさは、今さらいうまでもなかろう。他方、カメラの普及は生活の記録手段としても大いに活用されているが、さらに芸術的な表現手段としても独自の表現領域を開拓し、他の美術ジャンルとも交流しあって今日に至っている。このように写真の性格や機能する範囲はさまざまに複雑でかつ広がっているが、それもこれも、カメラという比類のない機械的記録手段による優れた対象の視覚的再現性によるものであり、写真の本質もこの点に集約される。

●**写真の発生**　写真術は一九世紀中葉に誕生したが、人類は古代においてすでに写真現象に類するものを身辺に発見し体験していた。たとえば自分や自然の落とす影や水面に映る映像に妖しい感情を抱いたであろうし、ある種の物質に光が当たると変色するところから、光を感じやすい物質と光の関係についても着目したことであろう。こうして影や映像を事物の分身として捕獲したいとする発想と、それらを定着する物質の発見への意欲が結びあって、写真へと発展するのである。そうしたなかでカメラの前身であり、「暗い部屋」を意味するカメラ・オブスクーラが発明された。暗い部屋にあけられた小さな穴に光がさし込むと、外部の像の倒立像が、暗室内の反対の壁に反映するという現象は、古くはアリストテレスによって、

日本の写真の歩み

またレオナルド・ダ・ビンチによって発見されていたが、それを一七世紀に実用化したのはイタリアのジョバンニ・バチスタ・デラ・ポルタ（一五三八―一六一五）であった。カメラ・オブスクーラは、絵画の精密な模写手段として実際的に応用されることになったのである。

他方、光によって可変する物質のなかに塩化銀のあることを突き止めたのはドイツのヨハン・ハインリッヒ・シュルツ（一六八七―一七四四）であり、硝酸銀に同様の性質のあることを発見したのがイギリスのトーマス・エッジウッド（一七七一―一八〇五）であった。こうして感光物質への研究がすすめられていくうちに、カメラ・オブスクーラに直結させる感光板を発明したのが、フランスのジョゼフ・ニセフォール・ニエプス（一七六五―一八三三）で、これをヘリオグラフィ（太陽光線で描くという意）と名づけた。同じころ、ジオラマ画家であったフランスのルイ・ジャック・マンデ・ダゲール（一七八七―一八五一）も研究しはじめていたが、一八二九年ニエプスを共同研究者とし、沃化銀に着目して鮮明な水銀画像を得、さらに銀板に食塩飽和溶液で映像を定着させるのに成功してダゲレオタイプと命名した。この発明がフランス科学アカデミーにおいて正式発明品として認定、公開されたのは一八三九年八月一九日のことで、ここに写真が成立するになるのである。

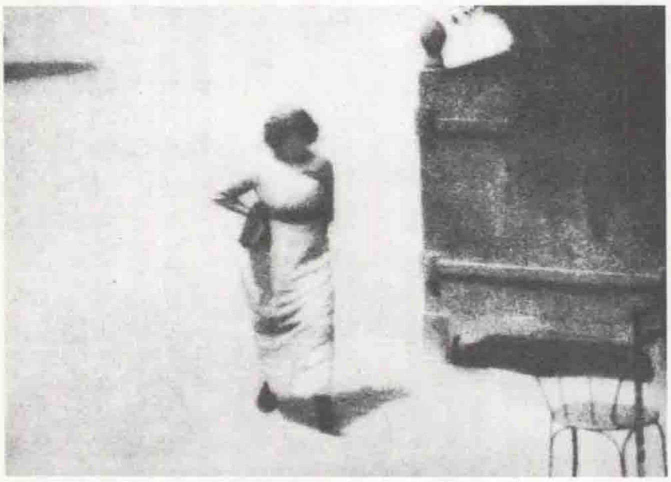
しかし、写真が成立した当時の歴史的な背景にも注目しておく必要がある。カメラ・オブスクーラは絵画の模写を助ける重要な技術であったが、この精密な模写への意志は、精密な外界の模写が同時に人間の精神的現実の実証でもあると確信した一五世紀の画家たちの所産でもあり、やがてそれは近代リアリズムの考え方に結びつくものであった。他方、より直接的には近代市民社会の成立によって、新興ブルジョアジーの絵画所有熱が各種の版画手段を発明させ、そのゆきつくところ、もっとも精巧な複製手段として写真の誕生をうながすことになった点の意義を見落としてはならない。つまり写真はブルジョアジーの待望久しかっ

上野彦馬「長崎風景」（明治初期）
４枚をつないだパノラマ式のみせ方が斬新

〈右〉島津斉彬「鹿児島鶴丸城」（安政年間）　紙印画によるもので、保存写真のうち最古のものの一つ

作者不詳「倶知安開拓風景」（1908－09 ごろ）本格的なドキュメンタリー・フォトとして注目される

丸木利陽「伊藤博文像」（明治後期）　営業写真師の地位がもっとも高かったころの作品



福原信三「女」（1918）　パリでの作品。ソフトフォーカスによる印象派を思わせる作風

安井仲治「唄う男」（1936）　メーデー風景。社会的主題に関心を向けた注目すべき作品

中山岩太「上海から来た女」（1932）　当時を代表するモダニズム風な作品の典型

た新しい「版画」なのであった。いずれにしても、写真は近代市民社会の成立という歴史的背景がなくしては成立しなかったのである。

●写真の歴史　画期的な発明品としてのダゲレオタイプの欠陥は、一枚しか制作しえないことだった。そのかぎりにおいて、一品一回性というオリジナリティに価値の本質を置く絵画と変りない。オリジナリティとは「いま」「ここ」にしかないという、いわば礼拝的価値だといってよい。したがって写真は一枚のネガから多数の印画を得るという複製性を獲得することによって「いま」「ここ」にしかないそれまでのオリジナリティの神話を破るのであるが、これがすべてのものへの平等感覚にめざめた近代市民に受け入れられ、急速に普及する原因となった。そして写真の複製性は、後述のごとく、印刷術と結びついてさらに発展したばかりでなく、複製性のうちに独自の表現領域を見出し、やがて複製芸術として今日のように自立するのである。

　ダゲレオタイプの欠陥に対して、イギリスのフォックス・タルボット(一八〇〇―七七)はいわゆる紙印画法(カロタイプ)を考え出し、彼自身はそれをフォトジェニック・ドローイング(光で描く意)と称したが、このカロタイプ法がいわば今日の写真印画の基礎となった。しかしその後、イギリスのフレデリック・スコット・アーチャー(一八一三―五七)は、コロディオン法という注目すべき発明(一八五一)を完成した。これは従来のダゲレオタイプやカロタイプに比較して露出時間が短縮されること、また陰画を得るための過程も簡略であるという点で、写真術そのものの普及に大いに役立つこととなった。

　このコロディオン法の出現は、ダゲレオタイプ出現以来たかまりつつあった肖像写真熱に応えるための新しい写真術として、当時画家から転向したものも含めて写真師を多く生み出した。とくにコロディオン法を応用してフランスのアドルフ・ユージェヌ・ディデリ(一八一九―九〇)は、一八五四年「名刺判写真」の特許をとって爆発的な人気を呼び、ナポレオン三世が遠征途上の軍隊を、彼の写場前に止めたというエピソードを伝えている。この写真史初期に、注目すべき肖像写真家がいく人か輩出しているが、まずイギリスのダビッド・オクタビアス・ヒル(一八〇二―七〇)は、一七世紀オランダ市民絵画の自然主義様式を導入し、当時のアカデミズム様式としての新古典派や浪漫派への写真の追従的傾向に新風をもたらした。さらにイギリスの女流ジュリア・マーガレット・カメロン(一八一五―七九)は、カーライル、ダーウィン、テニスンといった著名人をモデルにし、紙印画に即した細部描写にこだわらぬ印象的な性格描写をすすめて貴重な作品をもたらした。またフランスのナダール(一八二〇―一九一〇)は、カメロン同様コロディオン法を駆使し、「名刺判写真」の形式化に挑戦して、日常的な雰囲気を生かしたポーズの内面描写をおこない、コロー、ドーミエ、ボードレール、ドラクロアといった当代一流の文人・画家をモデルにしている。

　一九世紀のヨーロッパにおける写真の傾向は、大勢としてアカデミックな絵画様式を写真造形上の規範とした時代である。この傾向は一括して絵画的写真と称されているが、イギリスのオスカー・G・レイランダー(一八一三―七五)やヘンリー・ピーチ・ロビンソン(一八三〇―一九〇一)はその代表的作家である。彼らは俳優たちをモデルに選び、数枚以上のネガを組合せてプリントする合成印画を試み、きわめて寓意的な内容の作品をつくり出している。たとえばレイランダーには、聖人が慈悲の道を説く三一×一六インチという巨大な作品『人生における二つの道』(一八五七)があり、ロビンソンには少女の死の情景を演出した作品『臨終』(一八五八)などがある。絵画的写真の手法には、この他修整法や軟焦点描写や彩色法があり、「美術の造形的原則に合致する」方向をめざしていた。しかし絵画的写真にも美術傾向の推移に従って何度か新風が吹きこまれている。たとえばイギリスのピーター・ヘンリー・エマーソン(一八五六―一九三六)は、文学界におけるエミール・ゾラの自然主義に共鳴し、ドイツの物理学者ヘルマン・ヘルムホルツの「生理学的光学」を下敷きにして、一八八九年「自然主義的写真」を提唱している。これは、肉眼による視覚像に映像を接近させるべきであり、網膜に反映する像が中心から周辺に向ってぼけていくように、レンズの焦点の中心以外は多少ぼかさねばならぬとするものだった。この見地から印象派の表現に影響された白金印画四〇枚による『ノーフォーク・ブローズの生活と風景』(一八八六)を発表して注目を浴びた。しかしエマーソンの後継者たちは、過度のぼかし手法によって自然主義的写真を歪めたとし、彼は写真界から引退してしまった。ぼかし手法すなわち軟焦点描写は、以後サロニズム的傾向の主流となっている。

　このように一九世紀の写真は全体として絵画アカデミズムの影響下にあった。しかし一九世紀後半から二〇世紀の美術の流れは急速な変換をしめしつつあり、とくにギュスターブ・クールベの「眼に見えるものを見えるように描く。天使は描かぬ」と主張したリアリズム宣言には、本来写真がそのメカニズム上の機能からいっても、強く注目すべき内容があった。事実、写真の機械的なリアリズムは画家たちに影響を与え、外的リアリズムでは写真に太刀打ちできぬという自覚から、内的リアリズムに転換しはじめていた。したがって写真史初期において、写真の側がみずからをリアリズム芸術として自覚的にとらえる道をたどっていたとすれば、一九世紀写真の局面は大いに違っていただろう。

　このような推移を経て二〇世紀の写真史が開幕するが、アメリカのアルフレッド・スティーグリッツ(一八六四―一九四六)の提唱したストレート・フォトグラフィは、新しい自覚的な写真表現美学として注目に価する。彼はカメラ・メカニズムに忠実な描写を重視し、とくに鮮鋭なピントを要求するとともに、近代造形の考え方を導入して文学的な内容を排除した。また彼は、当時芸術写真には不向きだとされてきたハンド・カメラを用いて、現実感のみなぎるスナップをおこない、『終着駅』(一八九三)や『三等船客』(一九〇七)を発表し、近代写真の父祖と仰がれる存在となった。彼はアマチュア写真界にも隠然たる影響を及ぼしたが、そうしたなかから、今日アメリカ写真界の最長老となったエドワード・スタイケン(一八七九―一九七三)が出た。スタイケンは近代的な肖像写真やファッション写真の基礎をかためたが、後年ニューヨーク近代美術館写真部長として写真展『ザ・ファミリー・オブ・マン(われらみな人間家族)』(一九五五)を企画・構成し世界的な話題を投じた。またスティーグリッツの間接的影響下から、写真界のピカソとうたわれたアメリカのエドワード・ウェストン(一八八六―一九五八)が出ている。ウェストンはつねに八×一〇インチのビュー・カメラを駆使し、その最小絞りF六四に執着し、対象物質の堅固な存在感に迫る質感描写をおこなった。またその鮮烈なリアリズムは対象物質の形態をしばしば極限にまで抽象化する結果となり、形而上的な表現性を獲得するにいたった。このウェストンの周辺に集まった写真家たちは、F六四グループを結成し、なかでもアンセル・アダムス(一九〇二―　)はもっとも壮大な風景を撮る写真家として現在アメリカにおいて巨匠の地位を占めている。

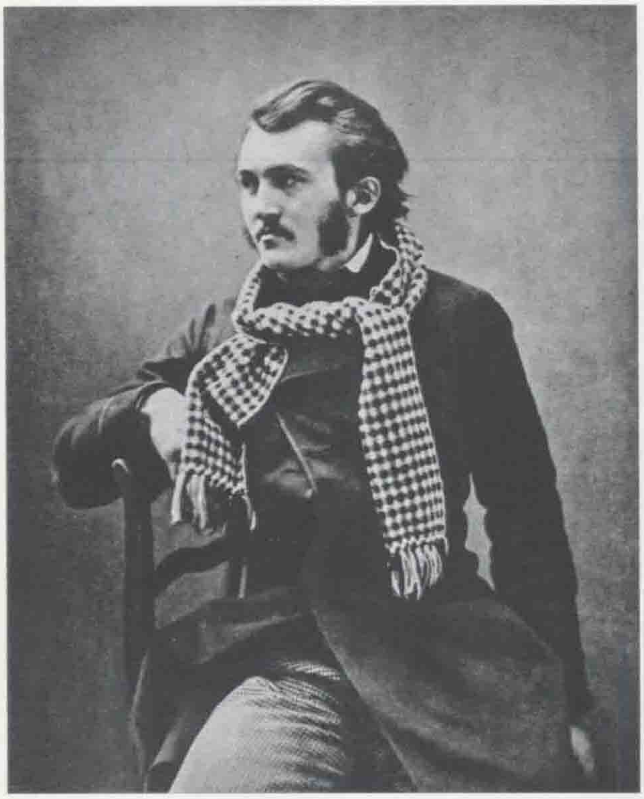
　他方、フランスのユージェヌ・アッジェ(一八五六―一九二七)は、無名のまま孤独のうちに死んだ写真家であるが、幻想的で詩的な作風は、当時シュルレアリストに愛された。彼の作風は素朴で強靱な記録的手法を、まったく飾り気なく駆使したものであった。そして生活のためにパリの記録写真を好事家に売っていたが、その題材は市井の情景や人物からベルサイユ宮殿にまで及び、不世出のシュルレアリスム的写真家だといえよう。この時期、すなわち一九二〇年代は、芸術のアバンギャルド時代でもあったが、文学・美術・映画・音楽など各ジャンルとともに写真も積極的に交流している。ハンガリー生まれで、後にバウハウス運動に参加した*モホリ＝ナジ(一八九五―一九四六)は、直接印画紙に物質を置いて露光させ、いわば物質の非物質化のうちに抽象的なパターンを構成するフォトグラムを発明し、また「光の造形」という新たな写真造形美学を提唱した。このフォトグラムと同様のものに、アメリカの前衛画家マン・*レイ(一八九〇―一九七六)のレイヨグラムがある。またドイツのジョン・ハートフィールドは、多重焼き込みや多重露出などによるフォト・モンタージュ手法によってナチズムを痛烈に風刺した。また同じドイツのアルバート・レンガー・パッチュ(一八九七―　)は、事物の細密描写で魔術的リアリズムとも称された新即物主義に共鳴し、徹底した客観描写で日常的な題材をとらえ、これが後に報道写真へと発展する素地となった。また対象の意味づけに果たすカメラ・アングルの重要性にも着目し、クローズ・アップ、仰角、俯瞰といったアングルを意図的に使った点が新しい。さらにドイツのフランツ・ローが『写真眼』(一九二九)と題する写真集によって、前衛写真運動の中心的存在となったことも見逃し得ない。

　さて、ドキュメンタリーは写真の主流といってよい分野であるが、ヨーロッパでは絵画的写真が先行していたのに対し、アメリカにおいてその胎動が始まった。アメリカでは写真が輸入されて、いくばくもなく南北戦争が勃発し、その危機意識が写真家をしてドキュメンタリーに向わせることになった。まずマシュ・B・ブラディ(一八二三―九六)は、写真家としてリンカーンを撮るなど成功していたが、南北戦争では私財を投じて果敢な記録に従事し、六〇〇〇枚に及ぶ貴重なドキュメントを残した。これに触発されて南北戦争の記録に参加する写真家が出てきたが、なかでもブラディの弟子であったアレキサンダー・ガードナー(一八二一―八二)は数多くの衝撃的なドキュメントをものにし、『戦争のスケッチ・ブック』(一八六六)という大作にまとめた。南北戦争終了後、中絶していた辺境開拓が再開されるや、ガードナーをはじめとする記録写真家が開拓探検隊に参加することになった。

写真史の巨匠たち

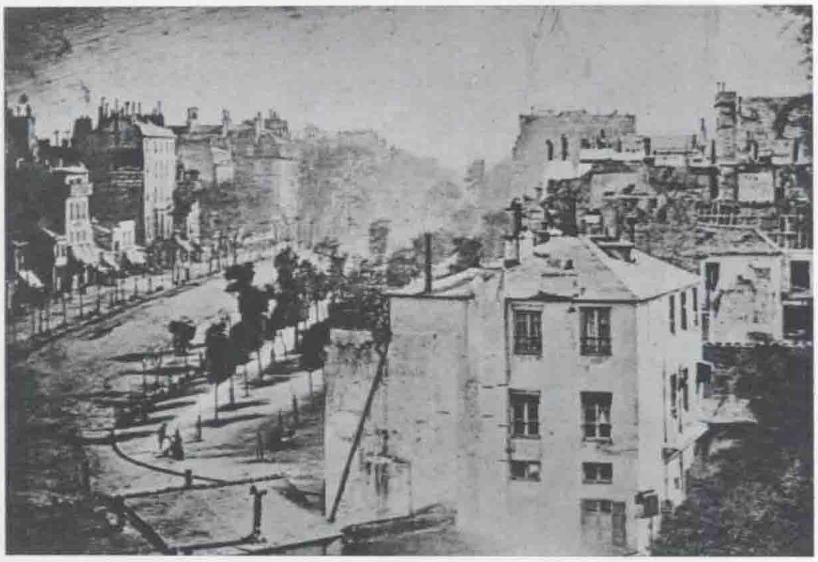
構成・解説　重森弘淹

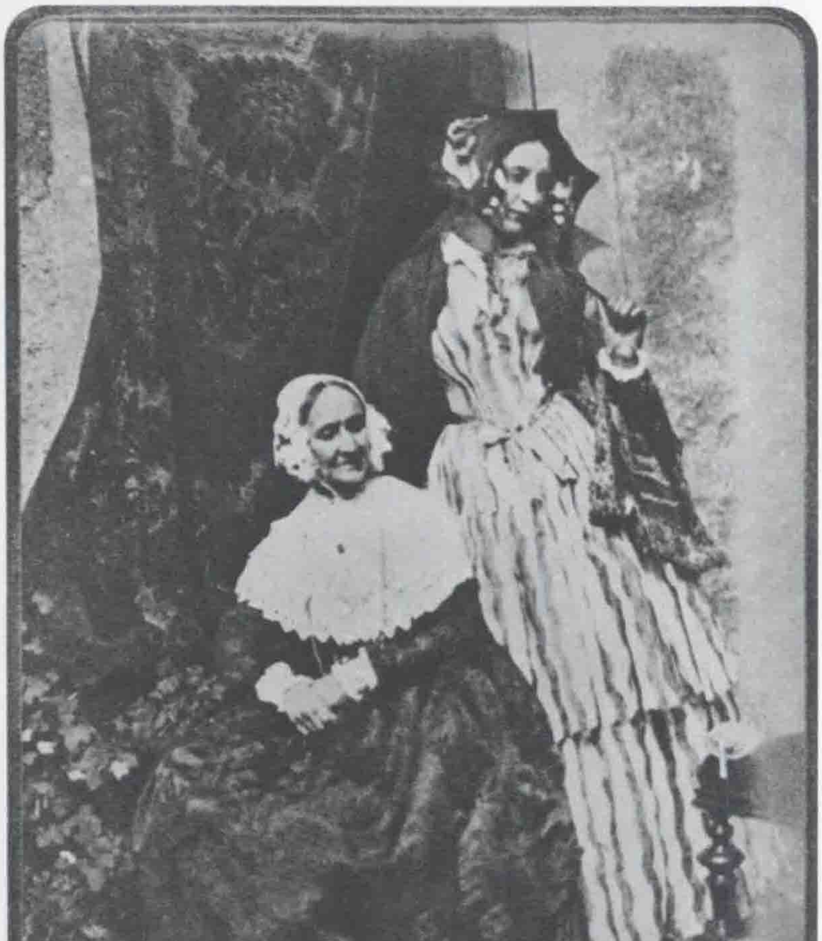
ナダール「ギュスターブ・ドレ」(1855)　コロディオン法による作画。彼の作風はモデルに即した自然なポーズによって、性格描写にまで迫ろうとしたことに特徴がある。定型化した名刺判型のポートレートが多かっただけに当時の話題を集めた。



ジュリア・マーガレット・カメロン「ハーバート・デュックワース夫人」(1867)　当時めずらしかったクローズ・アップを多用し、自然光を利用した明暗の深い対照がすばらしく印象的な画面をつくりあげている。

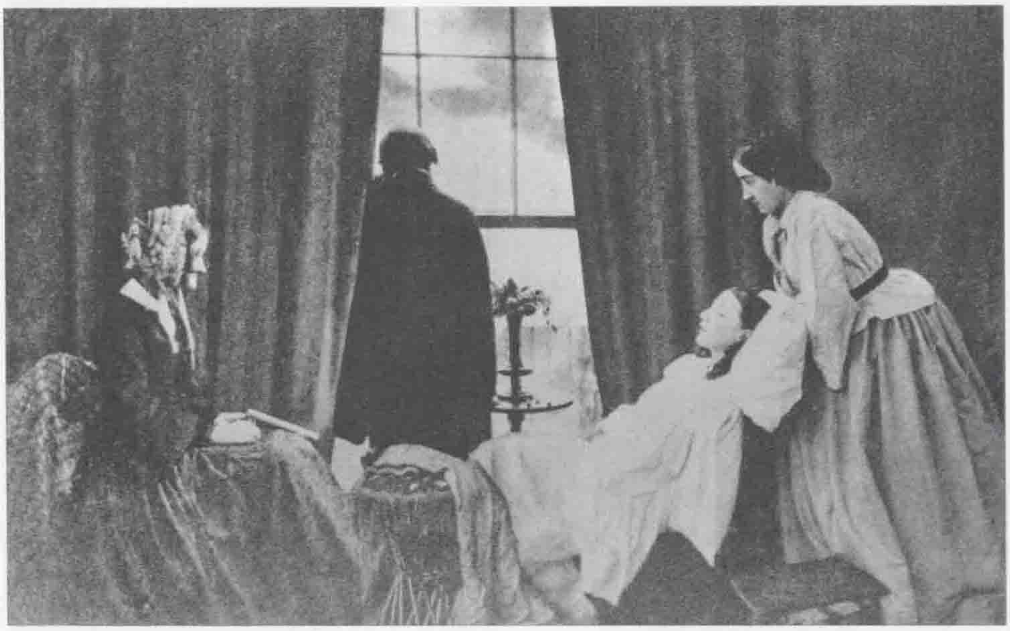
ルイ・ジャック・マンデ・ダゲール「パリの大通り」(1839)　ダゲレオタイプ（銀板写真）の発明者である彼は、撮影者としても才能に恵まれ、この作品のほかにも「芸術家のスタジオ」(1837) といった構成力のある作品を残している。





ヒルとアダムソン「アンネ・リグビイ夫人とその娘」(1844)　ダビッド・オクタビアス・ヒルにはロバート・アダムソンという優れた助手が協力している。これはカロタイプ（紙印画法）による作品で、17世紀オランダ市民絵画の独特なリアリズムを導入している点が注目される。

オスカー・G・レイランダー「人生における二つの道」(1857)　寓意的な内容をともなった絵画的写真の代表作の一つ。登場するモデルは俳優たちで、その撮影の大がかりなことに驚かされる。また、これは合成印画手法によるもので、ビクトリア女王に賞賛された。



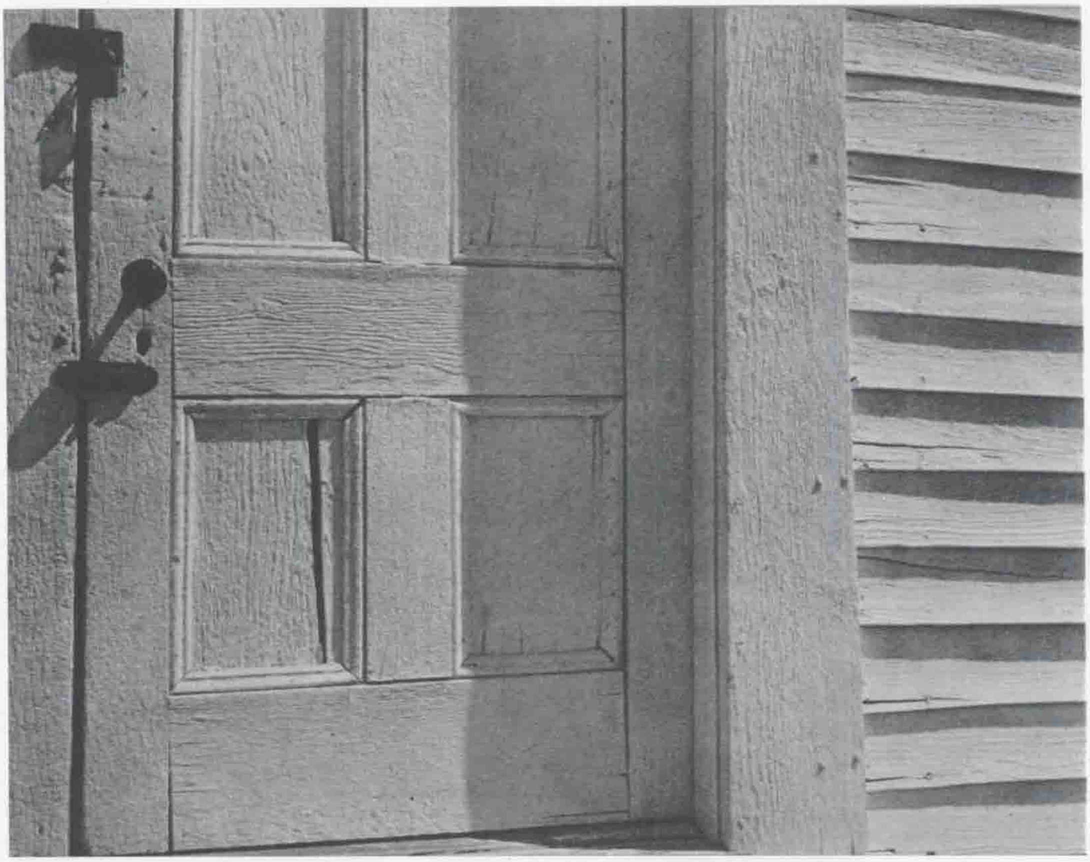
ヘンリー・ピーチ・ロビンソン「臨終」(1858)　合成写真手法による絵画的写真の中でも、もっとも著名な作品の一つである。もちろん演出によるもので、文学的・劇的な内容と情景が、大衆の教養主義的な趣味性に合致して好まれていたことに注目する必要があろう。

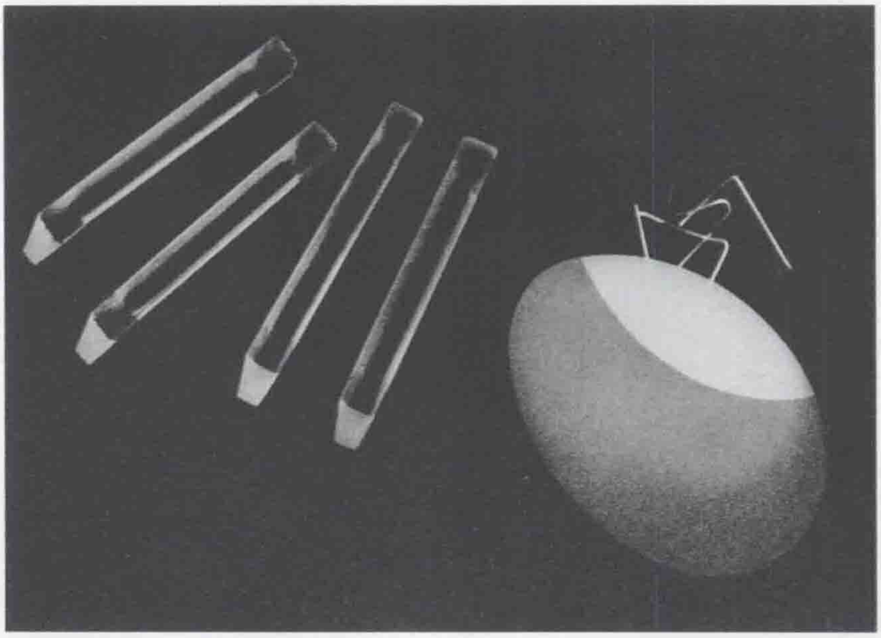
ピーター・ヘンリー・エマーソン「睡蓮を集める人」(1886)　自然主義思潮に応じて、自然主義的写真を提唱した作者が、白金印画法による作品集『ノーフォーク・ブローズの生活と風景』の中に集録した１枚。彼はもともとバルビゾン派、とくにミレーを崇拝していた。

アルフレッド・スティーグリッツ「三等船客」(1907)　鮮明なピントによるストレート・フォトグラフィを提唱した作者は、他方でハンド・カメラによるスナップを試みた。これはその代表作で、庶民の世界に大胆にカメラを向け、いきいきとした現実感を盛り上げている。

エドワード・スタイケン「ロダンと考える人」(1902)　ロダンその人も彫刻もシルエットにしてとらえた、まったく斬新な試みによるポートレートで、近代写真への作者の意欲が十分にうかがえる。

エドワード・ウェストン「教会の扉」(1940)　晩年の作。つねに大型カメラの最小絞りF64を駆使し、鮮烈に対象の物質感を浮彫にするとともに、形態をぎりぎりまで単純化するリアリズムで、現代写真に大きな影響を残した。

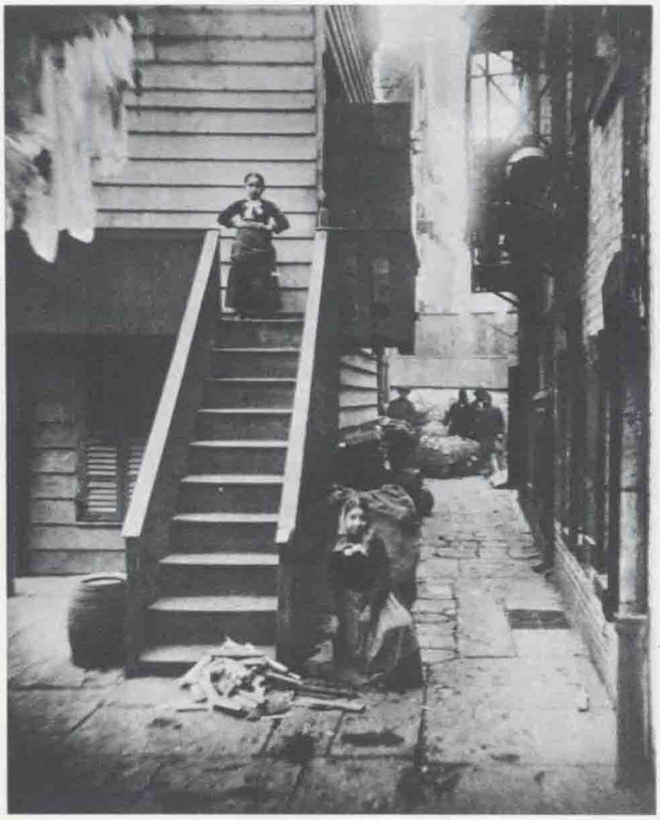




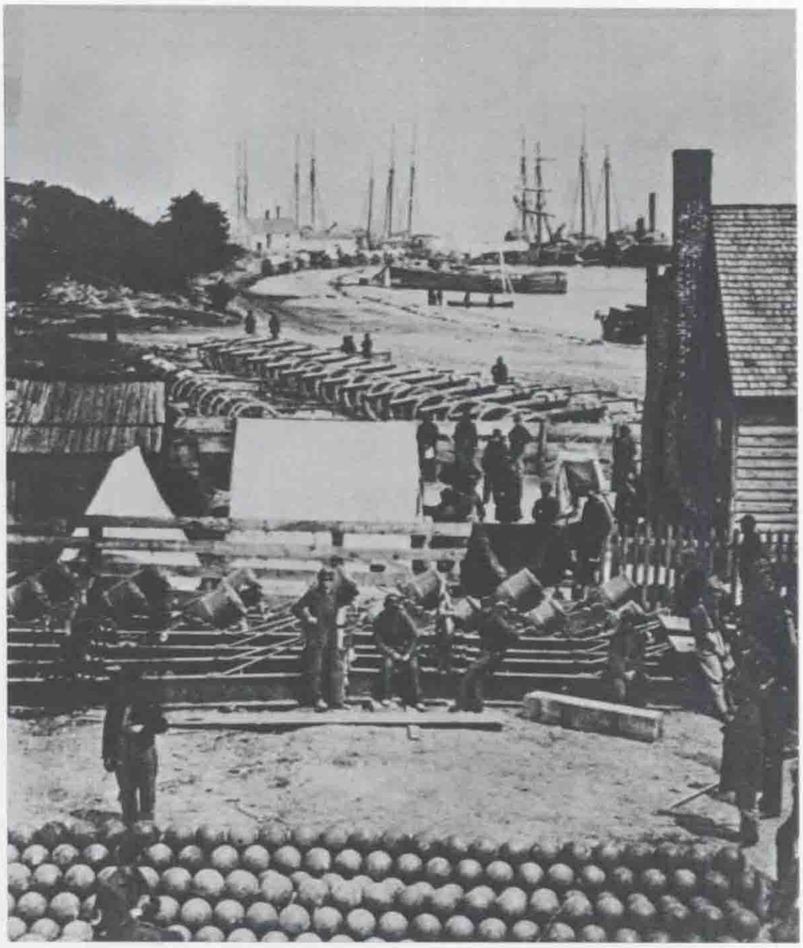
モホリ＝ナジ「フォトグラム」(1925)　ドイツの近代デザイン教育の拠点となったバウハウスにおいて、彼は「光の造型」という理念をたて、またカメラを使わず直接感光物質に物を置いて露光させる、抽象的な美しい構成美のフォトグラム技法を開拓した。

ユージェヌ・アッジェ「娼婦」(1910ごろ)　戸口に腰かけた娼婦の姿が、背の低い立てる人のように見える不思議な雰囲気があり、十分に絞りこんでいるため人物がいくらかぶれているのも、いっそう妖しい効果をたかめている。このように彼は超現実者たちすら驚かす作品群を残した。

ジェイコブ・オーガスト・リース「ニューヨークのスラム街」(1888) デンマーク移民としてスラム街におちた体験から、カメラによるキャンペーンを企図したもので、昼なお暗いスラム街の実態を強く訴えている。当時としてはめずらしいフラッシュ撮影を試みている。



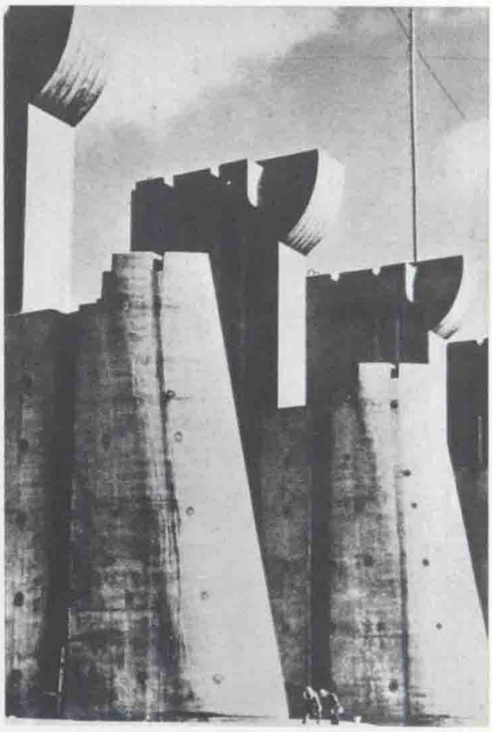
マシュ・B・ブラディ「バージニアのジェームズ河畔陣地」(1864) ポートレート作家として名声を得ていた彼が、リンカーンの恩顧に報いるため南北戦争の記録に参加した。その撮影ぶりは大胆さと勇敢をきわめ、貴重なドキュメントとなった。



ルイス・ウィックス・ハイン「カリフォルニアの木綿工場」(1908) 大きな機械で作業をしているいたいけな幼女——この一目瞭然たる情景写真が、児童労働禁止法制定につながる世論の盛り上げに役立った。彼は自分の写真を「写真による解説」と規定した。

アルフレッド・アイゼンシュタット「法廷におけるアジス・アベバ市長」(1935)　バークホワイトとともに『ライフ』誌の創刊号から参加し、バークホワイトの大型カメラ派に対し、彼は35ミリ派であることが特徴的で、フォト・ジャーナリストとしての才能もすばらしい。

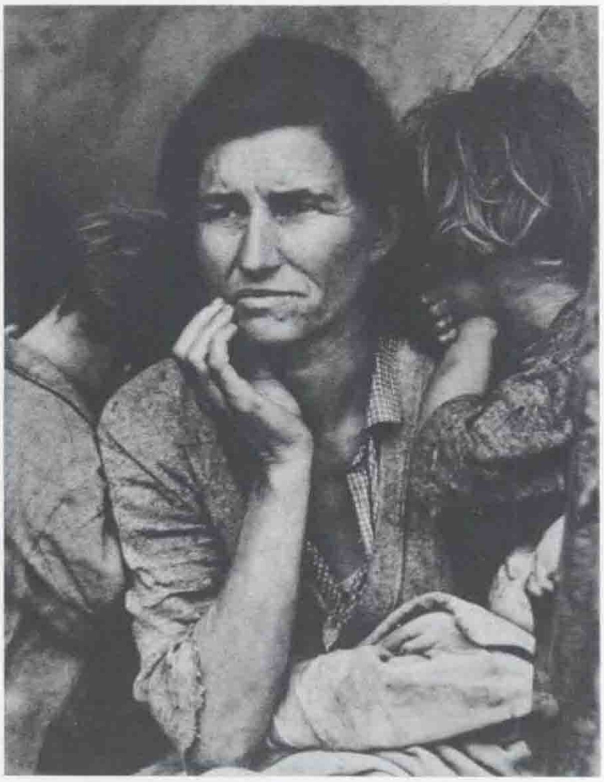
マーガレット・バークホワイト「ボートベック・ダム」(1936)『ライフ』誌の創刊号を飾った記念すべき作品。大恐慌下、ニューディール政策の一環としてエネルギー開発もどしどしおこなわれたが、このダムもその一つ。当時のアメリカを象徴するスケールの大きいドキュメントである。



エーリッヒ・ザロモン「スイス・ルガーノの祝祭に集まった欧州の政治家たち」(1928)　公平率直なという意のキャンディッド手法を、35ミリ・カメラによって確立したが、法廷や国際連盟会議場に潜入し、山高帽にかくしたカメラで盗み撮りをおこない人々を驚嘆させた。

アンリ・カルチエ＝ブレッソン「ガンジー翁の仮葬」（1948）　ライカの名手として知られる作者が世界各地を取材中、ガンジー翁の死に直面して記録したもの。手をあげているのが故ネールで、手前にいる人物は翁の秘書。劇的で幻想的な雰囲気がある。

ロバート・キャパ「ノルマンディー上陸作戦」（1944）　連合国軍がフランス・ノルマンディー海岸で歴史的な反攻上陸作戦をおこなったときの一連のシリーズの一つ。彼自身も行動しながら撮っているため、ぶれたショットとなっているが、そこに鮮烈な迫力がうかがわれる。



ドロシー・ラング「移住者の母親」（1936）　大恐慌下、南部諸州では農民の配置転換政策が実行され、民族大移動とまでいわれた移住が始まる。飢えと疲労に耐え、子どもをかかえながら眉をしかめる母親の表情には切々たるものがある。

リチャード・アベドン「スージー・パーカー」(1960)　ペンを継ぐポートレート作家であり、ファッション、広告の写真家でもあるが、もっとも女性を魅力的に表現する作家として、写真界の偶像的存在とすらなりつつある。

ロバート・フランク「アメリカ人」(1958)　現在ではほとんどカメラを手にしないが、もっとも知的な写真家として日本にもファンが多く、また現代の若い写真家たちに強い影響を与えた。アメリカ人のすべてに画一化された実態を、突き放すような手法でとらえている。

ウィリアム・クライン「ニューヨーク」(1956)　アメリカに生まれ、パリに在住している作者が、まことに衝撃的なタッチでとらえてみせた、病めるニューヨークの像である。こうした衝撃的映像は、今日の日本でも定着しつつある。

アービング・ペン「少女像」(1960)　戦後を代表するアメリカのポートレート作家であり、ファッション写真家である彼の端正で優雅な作風は、一種の現代古典のような趣がある。これは、写真集『忘れ得ぬ瞬間』の中の1枚。

なかでもセントラル・パシフィックとユニオン・パシフィック両鉄道の歴史的な合流の瞬間を記録したC・H・サベージ（一八三二―一九〇九）などが有名である。

二〇世紀初頭を代表するドキュメンタリストにはまずジェイコブ・オーガスト・リース（一八四九―一九一四）とルイス・ウィックス・ハイン（一八七四―一九四〇）がいる。リースはデンマーク移民としてスラム街における長年のどん底生活の体験から、『われらの半数の同胞はどんな生活をしているか』（一八九〇）や『スラム街との闘い』（一九〇二）といったカメラ・キャンペーンを始めて話題を投じた。ハインは貧しい移民者の実態を追跡するキャンペーンをはじめ、南部諸州の紡績工場における苛酷な若年労働者の就労状況にもカメラを向けて、児童労働法制定への世論に寄与している。そして自己のドキュメントを「写真による解説」だと規定し、第一次世界大戦下のアメリカ赤十字救援事業の記録や、大恐慌前夜の労働者の不安な表情を探った『労働するアメリカ人』（一九三二）を発表した。とりわけ劇的なのは、世界一を誇る高層ビル、エンパイア・ステート・ビルの建設記録を、クレーンに体をしばりつけて敢行したドキュメントである。

一九二九年一〇月、ウォール街の大暴落に端を発した史上最大の大恐慌は、世界的にも経済上に大きな波紋を及ぼした。この時期に選ばれたフランクリン・D・ルーズベルト大統領は、社会主義的な計画経済政策をもりこんだニュー・ディール政策によって事態の救済につとめるかたわら、アメリカの当面おかれている危機の深刻な実態を率直に国民に訴えるべく、知識人・芸術家を動員した。こうしたなかで農業・農民政策の中心となった農業保全行政局（FSA）内に設置された資料部にロイ・E・ストライカー教授が就任し、彼の指導下にカメラ・キャンペーンが組織的におこなわれることになった。このキャンペーンは、ウォーカー・エバンズ（一九〇三―七五）とドロシー・ラング（一八九五―一九六五）が中心となり、周囲に俊秀を集めて二〇万枚に及ぶ不朽のドキュメントを残した。

他方、この一九三〇年代には、グラフ・ジャーナリズムに対する関心がたかまり、まず一九三六年一一月二三日に『ライフ』が創刊されたし、翌年一月五日には『ルック』が出てグラフ・ジャーナル時代が開幕されることになった。『ライフ』は創刊にあたり、発行者ヘンリー・ルースの「生活を見る。世界を見る」という言葉にはじまる趣意書を掲げ、「頭脳に導かれたカメラ」と称される組織的な取材とフォト・エッセイと呼ばれる形式と手法で好評を博するとともに、報道写真そのものにも深甚な影響を及ぼした。以来、『ライフ』のスタッフ写真家たちは報道写真界のスター的座に君臨してきたが、なかでも創刊号以来活躍してきた女流写真家マーガレット・バークホワイト（一九〇四―七一）の文明批評的なカメラ・アイや、ジャーナリスティックな見せ方で卓抜なアルフレッド・アイゼンシュタット（一八九八―　）が著名である。

ところで、一九二〇年代の中ごろから三五ミリ・カメラが開発、実用化され、写真の表現美学に新しい屈折がはじまった。とくに機動性と動きのある対象をとらえるのに優れた機能を発揮するため、報道写真に欠かせぬ武器となった。三五ミリ・カメラに最初に着目したのはドイツのエーリッヒ・ザロモン（一八八六―一九四四）で、カメラをひそかにしのばせ、法廷や国際連盟会議場に侵入して盗み撮りをおこない、従来のありきたりな記念写真的な記録とは比較にならない生き生きとしたピジョンで人々を驚かせ、キャンディッド・フォト（公平率直などという意）という名称が与えられた。ライカに代表される三五ミリ・カメラの名手として知られるフランスのアンリ・カルチエ＝ブレッソン（一九〇八―　）は、ライカを「肉眼の延長」として使いこなし、処女写真集『決定的瞬間』（一九五二）にみられるような、芸術性豊かなスナップ・ショットの表現美学を確立して、現代写真の巨匠となった。彼はまた題材を日常性にまで拡げ、日常的なもののなかに歴史の素顔を探ろうとした。逆に彼の盟友で、ハンガリー生まれのロバート・キャパ（一九一三―五四）は、一九三六年のスペイン内戦で一躍戦争写真家として名を挙げたが、彼ら二人が中心となって、世界的に報道写真家の才能をすぐったマグナム・フォトスを一九四七年に結成している。

第二次世界大戦後の世界の写真界は、テレビの発展にともなうグラフ・ジャーナリズムの相対的な後退現象がありながらも、写真文化そのものや、写真ジャーナリズム全体はなお躍進している。そうしたなかでも広告写真の進出がもっともはなばなしく、この分野ではアメリカのアービング・ペン（一九一七―　）やリチャード・アベドン（一九二三―　）が華麗な才能で知られている。またドキュメンタリーの分野では、アメリカ生まれでフランスに在住するウィリアム・クライン（一九二六―　）と、スイス生まれでアメリカに住むロバート・フランク（一九二四―　）が異色の存在として知られている。クラインは『ニューヨーク』（一九五六）で衝撃的なカメラ・アイを駆使し、フランクは『アメリカ人』（一九五八）で冷たく知性的な感触のフォト・エッセイを展開した。他方、正統派としてアメリカのユージン・スミス（一九一八―七八）のヒューマンなドキュメントも忘れ難い。

●日本の写真史　日本にいつダゲレオタイプが渡来したかについては諸説あって決定しがたいものの、天保一一年（一八四〇）ないしは一二年ごろと推察される。まず長崎の上野俊之丞常足（一七九〇―一八五二）が購入して薩摩の島津家に献上し、島津斉彬（なりあきら）を撮影したとされている。また蘭学者川本幸民（一八〇九―七〇）は『遠西器述』（一八五四）を著わし、ダゲレオタイプを「直写影鏡」と訳し紹介している。他方、伊豆下田の下岡蓮杖（一八二三―一九一四）は、アメリカ初代領事ハリスの通訳ヒュースケンに写真原理を教えられ、慶応三年（一八六七）横浜に写真館を開いた。それにしても安政五年（一八五八）ごろより諸藩の大名などがあいついで写真術を研究しはじめている。また俊之丞の四男上野彦馬（一八三八―一九〇四）は文久二年（一八六二）、蓮杖よりはやく長崎に写場をつくり、また舎密（せいみ）（化学）の研究に打ちこんでいる。

このように写真は長崎と横浜を中心にしてひろがったとされてきたが、最近の調査によって、函館の田本研造一派による北海道開拓時の記録が発見され、風景・人物が主流となっていた写真史初期にすぐれたドキュメントの存在していたことが判明し、日本写真史は書き替えられつつある。それにしても、明治以降ではわずかに日露戦争の記録があるにしても、やはり絵画的写真が盛んで、明治三七年（一九〇四）には大阪に浪華倶楽部が、その翌年には東京写真研究会が結成されて今日にまで及んでいる。一九二〇年代には傑出した芸術写真の指導者福原信三（一八八三―一九四八）が、日本で最初の写真芸術論というべき『光と其諧調』（一九二三）を発表した。また三〇年代になると、ヨーロッパの前衛写真運動の影響を受けて、いわゆる新興写真運動が興り、批評家の伊奈信男（一八九八―一九七八）を理論的指導者として、安井仲治（一九〇三―四二）、中山岩太（一八九五―一九四九）、野島康三（一八八九―一九六四）、木村伊兵衛（一九〇一―七四）らが、モダニズム風やリアリズム風の新風を吹きこんだ。またドイツから帰国した名取洋之助（一九一〇―六二）は報道写真の理論と方法を伝え、その影響下から土門拳（一九〇九―　）やグラフィック・デザイナーの亀倉雄策を輩出している。この時期から報道写真が根を下ろしはじめ、職業写真家の道も開け出したが、戦争となった。

戦後、日本は世界一のカメラ王国となり、カメラの普及とともにアマチュア人口も飛躍的に増すことになるが、視聴覚文化の発展を背景にして写真ジャーナリズムも興隆した。昭和二四年（一九四九）には「日本写真家協会」（JPS）が結成されたし、写真の教育機関も多い。戦後の写真界は木村伊兵衛、土門拳、浜谷浩（一九一五―　）らが指導的役割を果たし、また次々と新人を輩出するなかで、石元泰博（一九二一―　）はきわだった異色的存在といえよう。

●写真の特性　写真はすでに述べたように視覚的な記録・複製手段であると同時に、その手段は個人的に広く所有され活用されるようになった。写真記録が視覚的にもっとも信憑性の高いものとして資料的価値をもつことから、科学・産業各分野に利用されていることは周知のとおりである。科学分野についてだけでも、天体写真・顕微鏡写真・X線写真・犯罪証拠写真・航空写真などさまざまあり、これらは一括して学術写真と呼ばれている。また近時医学分野でもガストロ・カメラが盛んに使用され、電子顕微鏡写真などとともに、いわゆる医学写真分野は長足の進歩をとげつつある。月面探検にもカメラが持参されたことはいうまでもない。一方、産業分野でも生産・研究面でカメラが貢献しているのはいうまでもないとして、とくに企業の諸種のパブリシティに写真は欠くことのできない情報記号となっている。たとえば企業内容をPRするための産業写真をはじめとして、商品を消費者につなぐ広告のための写真がある。とくに広告写真は、商品の告知・啓蒙から販売促進のための有力な情報手段となっていることは語るまでもなかろう。

しかし、写真を商品的情報として活用しているのもマス・コミであり、マス・コミにおける写真の効用性もたかまる一方である。今日マス・コミにおいて、写真は印刷媒体にだけ活用されているのではなく、テレビといった電波媒体でも頻繁に使われている。昭和四五年の大阪万国博では、新しい映写装置の各種開発によって、さまざまな実験的写真映像が発表されて話題となった。こうした実験的な試みのなかでも、さらに未来を志向して飛躍する写真分野として、宇宙写真を含めた航空写真や、海底写真を含めた海中写真がクローズ・アップされつつある。

先述のとおり、写真は個人的な記録手段として利用・活用されているが、とくに記念写真のもつ意義も大きい。記念写真はもっとも大衆のなかに普及・定着している写真術であるが、これは個人

や個人の家庭を含めた交際圏の「ことあるごと」の記録だといえよう。子供の出産・入学、親族の集まり、旅行といった個人および家庭内の出来事にかならず記念写真は写され、アルバムに集録される。また友人を含めた交際圏の記念写真はたがいに交換されて、これもアルバムにおさめられる。かくしてアルバムは一種の視覚的「家庭史」あるいは「個人史」としてのドキュメントになる。つまりアルバムは人生における区切り目のドキュメントとして、「眺め」かえされるところに価値があるわけだが、カメラが今日のごとく普及した現在、むしろ日常的に記念写真を「撮影する」ところに積極的な意義が置かれはじめた。つまり、格別な記念のための写真から、日常的なものの記録にまで記念写真は視点をひろげていきつつあるというのが現状である。

写真の表現性　写真は記録・複製手段であるかぎり、写真の本質はなによりもその記録性にある。そしてこの記録性のもつリアリティが、従来の視覚芸術の表現性のリアリティに新しい影響を与えはじめた。とくに肉眼視覚の印象の再現に頼りつづけた描写絵画のリアリズムに対しては、カメラはその物理的に正確な再現力によって、エドワード・ウェストンが述べたごとく「カメラは肉眼以上によく見る」リアリティによって、色あせたものになったといえよう。肉眼と、物質の眼としてのレンズとの闘いが、写真誕生以来展開されてきたのである。そして今日では、記録性が新しい表現領域として認知されるようになり、記録の芸術性が再認識されたばかりでなく、映画やテレビとともに記録芸術として自立することになったのである。

それではこうして記録性に根ざした写真の表現的な特性はどういった点に要約されるのであろうか。とくにここではアメリカのジーグフリード・クラカウアーの説を紹介しよう。⑴自然は人間の意識から独立した客観的実在であり、それをその本質において、すなわちいまだ演ぜられぬ現実として写真はとらえてしまう。⑵しかもこのような現実は、はなはだうつろいやすきものであり、まさにその偶然の在りかたをとらえる。スナップ・ショットはとくにそういうものとしてある。⑶写真はフレームという一定の枠をもっているが、これは絵画の額縁に象徴される枠のように、絵画空間の独立性を果たすようなものではなく、いわば仮の枠にすぎない。換言すれば、写真空間は現実の任意の断片であり部分なのだ。しかしそのゆえにこそ、この現実の断片としての写真空間は無限

世界のおもな写真家

〈外　国〉

アッジェ　Eugène Atget　(一八五七—一九二七)　フランス。生前まったく無名で死んだため、経歴は伝説的であるが、青年時代は旅芝居の役者であったという。一九一〇年ごろから生活費をかせぐためにパリの風景・風俗を克明に記録し、文学者・画家・舞台装置家・好事家に提供。それらが偶然シュルレアリストのマン・レイに発見されて、日常的なもののうちにある幻想的な作風が高く評価された。

ウェストン　Edward　Weston　(一八八六—一九五八)　アメリカ。大型カメラの絞りをつねにF六四に絞って即物的な描写をおこない、また形態の抽象化と事物の物質感に迫った。とくに一九三〇年代に、カリフォルニア州ポイントロボスに定住して撮影したシリーズは、透徹した自然観照につらぬかれた傑作で三七年、写真家として最初にグッゲンハイム賞（グッゲンハイム財団が主催する奨励賞）を受けた。

カルチエ＝ブレッソン　Henri Cartier-Bresson　(一九〇八—　)　フランス。ライカ写真術の代表的存在で、一九三三年アメリカのニューヨークで開いた最初の個展で注目されて以来、いわゆるスナップ写真美学の確立につとめてきた。五四年の処女写真集『決定的瞬間』によって巨匠の位置に立った。作風の特色は、庶民の日常性を丹念に取材して歴史の底辺に着目することと、的確な空間処理に裏づけされた瞬間描写のうまさにある。代表的写真集として『ヨーロッパ人』(一九五五)、『二つの中国』(一九五五)、『ブレッソンの世界』(一九六八)その他がある。

キャパ　Robert Capa　(一九一三—五四)　ハンガリーのブダペスト生まれ。戦争写真家として英雄的名声をはせた。ユダヤ人として故国を追われてドイツ、フランスと放浪し、一九三六年スペイン動乱の際、人民戦線派の報道写真家として参加し、そのドキュメントで一躍注目を浴びるようになった。三八年日中戦争を取材し、第二次世界大戦では、北アフリカ、シチリア、イタリア、フランス、ドイツへ従軍し、とくに四四年六月六日の連合軍ノルマンディ上陸作戦でのシリーズは、不朽の傑作として知られている。五四年五月日本からベトナムに飛び、ベトミン軍の爆雷に触れて戦死。

ザロモン　Erich Salomon　(一八八六—一九四四)　ドイツ。弁護士から転向してワルシュタイン通信社に勤務中、一九二五年に売り出された本格的な小型カメラ、エルマノックスに興味をもち、続いて出たライカを使って、法廷や国際連盟会議場に潜入し、盗み撮りをした。そこにはカメラを意識しない生きた表情が定着していたため、人々はキャンディッド・フォト candid photo（公平率直な写真）と名づけた。いわゆるスナップ・ショットの創始者である。

スタイケン　Edward Steichen　(一八七九—一九七三)　アメリカ。一九二三年コンデ・ナスト社の写真部長に就任し、ファッション写真に現代的な作風を確立。四七年ニューヨーク近代美術館写真部長となり、五四年写真展「ザ・ファミリー・オブ・マン」を企画・構成し、史上最大・最良の写真展として世界的に好評を博した。

スティーグリッツ　Alfred Stieglitz　(一八六四—一九四六)　アメリカ。一九世紀の支配的な写真様式であった絵画的写真に対して、カメラの機能に忠実な鋭いピントによるリアリズム描写を意図したストレート・フォトグラフィを主張。また写真造形の面でも近代造形の理念を導入し、アメリカのアマチュア写真界の指導的地位についた。

ダゲール　Louis Jacques Mandé Daguerre　(一七八七—一八五一)　フランス。パリでジオラマの原画家としてカメラ・オブスキューラを使っていたとき、その像を機械的に定着させようという意図から写真の研究が始まった。一八二九年、同じような意図で研究を始めていたニエプスと共同研究の一〇年契約を結び、ニエプス自身が発明したヘリオグラフィの方法をさらに発展させ、一八三七年にダゲレオタイプ Daguerreotype という独自の写真プロセスを発明した。

ナダール　Nadar　(一八二〇—一九一〇)　フランス。本名をガスパール・フェリックス・トゥールナション Gaspard Fèlix Tournachon といい、パリに生まれる。一八四九年ごろから写真をはじめ、五三年パリでスタジオを開き、パリ芸術界のサロン的な場ともなった。五九年、肖像集を出版して話題を投じ、ポートレート作家の第一人者となった。また一八五八年には気球による世界最初の空中撮影を敢行したり、六〇年には携帯用の発光装置で夜間撮影やパリ納骨堂を撮影している。

ニエプス　Joseph Nicéphore Niépce　(一七六五—一八三三)　フランス。一八二二年、一種のアスファルトを塗布したガラス板に銅板を重ねる方法で最初の成功者となった。その後ガラスに代わる金属板（亜鉛またはピューター）に重ねる方法を開発し、これを感材にしてカメラを使い、二六年世界最初の写真撮影に成功した。そしてこれをヘリオグラフィと名づけた。ダゲールと共同研究の一〇年契約を結んだが、四年目に没した。

バークホワイト　Margaret Bourke-White　(一九〇四—七一)　アメリカの女流報道写真家。ミシガン大学を卒業後、『フォーチュン誌』のスタッフとなり、のち、『ライフ』誌の創刊号に表紙写真「ボートペック・ダム」を撮り、以後同誌を舞台に活躍してきた。女史の真価はスケールの大きい文明批評眼の透徹したフォト・エッセイにある。パキスタン独立に伴う民族移動の悲劇を扱った『自由への道なかば』(一九四九)や、初期の傑作として大恐慌下の南部諸州を夫コールドウェルとルポした『君らは彼らの顔を見た』(一九三七)などが代表作。

ブラディ　Mathew B. Brady　(一八二三—九六)　アメリカ。電信の発明者サミュエル・フィンレー・モース(一七九一—一八七二)に写真を学び、一八四四年ブロードウェーで写場を開き、名士のポートレートを数多く撮った。六〇年リンカーンの選挙用の肖像を撮った関係で、六一年南北戦争が勃発すると写真家として北軍に従い、南北戦争をはじめて記録した。荷馬車に移動暗室をつくり、私費一〇万ドルを投じて貴重な大量の記録を撮影した。

ラング　Dorothea Lange　(一八九五—一九六五)　アメリカ。一九三四年、大恐慌下にあえぐ失業者の実態を赤裸々にとらえたドキュメントで個展を開く。三五年にはニューディール政策の一環として創設された農業安定局（FSA）が展開した組織的なカメラ・キャンペーンに、ウォーカー・エバンズとともにリーダーとして参加、南部諸州の荒廃した農村の実態を鋭く捉えた。とくにポール・S・テイラーと共著の『出アメリカ記』は文章と写真による長編の農民記録で、記録芸術品の高さに到達した。

〈日　本〉

上野彦馬　(一八三八—一九〇四)　文久二年(一八六二)長崎市中島町に日本で最初の写真館を設立した写真師。長崎舎密（化学）研究所でオランダ人ポンペから化学を学び、また写真術を習得したが、ダゲレオタイプより一歩進んだコロディオン法により、坂本竜馬・中岡慎太郎・高杉晋作・伊藤博文・大隈重信ら維新の志士や明治の元勲らを撮影した。

木村伊兵衛　(一九〇一—七四)　東京生まれ。京華商業学校（東京）卒業。ライカによるスナップの名手として知られ、また人物写真にも秀作が多い。昭和五年(一九三〇)「光画」の同人となって報道写真を開拓し、昭和八年「文芸家肖像写真展」で名声を不動のものにした。昭和三三年「第六回芸術選奨」を写真家としてはじめて受けた。

下岡蓮杖　(一八二三—一九一四)　伊豆下田の生まれ。ハリ

の外部空間を暗示しうる深さをもっている。(4)したがって、暗示性の強い写真の表現性は、それを見る側にさまざまな解釈を許容するものである。

　さらにクラカウアーは、写真表現のもつ魅力について三点を挙げている。(1)まずフランスの詩人ボードレールが述べたごとく、写真は「記憶の宝庫」であり、過去の現実に対面しうること。(2)絵画美が画家によって創造された自律的なものであるとすれば、写真美はつねに自然や現実のうちに発見されたものであり、したがって写真作品の成否は「自然というテキスト」を解読する写真家の能力にかかっているということ。(3)かくして写真には「驚き」の魅力があり、見る人を自ら「探求行動」に参加させる。だから写真の魅力とは、科学的なものと芸術的なものとの融合にあるのであり「知的なものへの欲求」と「美的なものへの欲求」を誘い出すところにあるといえるだろう。

　一般的にいっても、次々と発表される新しいカメラへの人々の関心は、そのメカニズムやレンズの威力が、未知の自然の記録領域に挑戦しうるかどうかという興味にあり、そして未見の記録に驚きの声をあげるとともに、新たな美の出現として受けとめる。写真が大衆の心をひきつけて離さないのもそこにある。むろんそればかりでなく、過去の写真に歴史を思いおこさせ、肉親の死者の写真をその分身として身辺に飾るといったような点も、写真の大きな存在意義であることはいうまでもない。わが国のカメラの保有台数は、一世帯に二台以上という数に達しつつあるといわれる。このようなカメラの普及は、記録手段を日常化させ、また、人々に記録の眼というべきものを定着させつつある。他方、写真は想像以上に信憑性をもつことで、写真への物神的な信仰を生み出している。そのことによって、複製としての写真の原物であるはずの現実や事物への無関心があらわれてきていることも事実であり、当面そのことへの反省が写真にたずさわる人たちの緊急な課題だといってよかろう。〈重森弘淹〉

シャッセリオ「エステルの化粧」(1841) 油彩 45×35.5cm ルーブル美術館 ユダヤ娘の豊麗な肉体をアラビア的な華麗さで描いたこの作品は，ドラクロアやアングルの影響を受けた作者の画風をよく示している

[書]バーモント・ニューホール著、永田一脩・佐倉潤吾訳『写真の歴史』(一九五六・白揚社)　▽ゲルンシャイム著、伊藤逸平訳『世界の写真史』(一九六〇・美術出版社)　▽ジャン・A・ケイム著、門田光博訳『写真の歴史』(一九七二・白水社)　▽重森弘淹著『世界の写真家』(一九六五・ダヴィッド社)　▽重森弘淹著『写真芸術論』(一九六七・美術出版社)　▽重森弘淹著『写真の思想』(一九七二・潮出版社)

シャッセリオ　Théodore Chassériau　(一八一九―五六)フランスの画家。西インド諸島、ハイチ島のサマナに生まれ(九月二〇日)、古典派*アングルに師事した。肖像画に師の影響がいちじるしいが、彼の本領はむしろ神話や歴史物語に取材した裸婦の描写などに独自の鋭い感受性を示している。一八三九年イタリアに旅行し旧師アングルに再会したが、のち彼のもとを離れた。帰国後『岩に縛られたアンドロメダ』をサロンに出品して名をあげた。四六年にはアルジェリアに旅行し、その土地や風俗のもつあざやかな色彩に魅せられ、やがて師アングルのもつ線の美しさとロマン派のドラクロアの色彩とを融合しようとした。古典派から出ながら、このように色彩に多くの魅惑をもつ彼は、おのずからロマン主義に傾き、独自の豊かな官能美を表現し、のちのモローにも深い影響を与えた。一〇月八日パリで没。作品では『姉妹』『水浴のスザンナ』『アポロとダフネ』『エステルの化粧』などとくに名高い。〈嘉門安雄〉

シャドー　Johann Gottfried Schadow　(一七六四―一八五〇)ドイツの彫刻家。五月二〇日ベルリンに生まれ、王宮彫刻工房でタッセルト Antoon Tassaert に学ぶが、初期の制作は銅版画であった。カトリックの女性と結婚するためにローマに愛の逃避行をおこない、同地で彫刻家*カノーバを知り啓発される。一七八七年ベルリンに帰り、八八年タッセルトの後をついで王宮彫刻工房の指導者となる。以後当時における古典主義彫刻の代表的存在として、ブランデンブルク門上の『四頭馬車を駆る勝利の女神』をはじめ、王宮関係の建築装飾、王侯貴族の肖像彫刻、各種の記念碑を制作。一五年以来ベルリン美術学校の校長をつとめた。一月二八日ベルリンで没。

　その息子ウィルヘルム Wilhelm von Schadow (一七八九―一八六二)はローマのナザレ派に加わった画家で、九月六日ベルリンに生まれる。一八二六年コルネリウス Peter von Cornelius (一七八三―一八六七)の後継者としてデュッセルドルフ美術学校長となり、デュッセルドルフ派の基を築いて、三月一九日同地に没した。〈野村太郎〉

シャバンヌ　⇨ピュビ・ド・シャバンヌ

シャルダン　Jean-Baptiste Siméon Chardin　(一六九九―一七七九)フランスの画家。一一月二日パリに生まれ、歴史画家P・J・カーズに学んだのち、ノエル・コアペル Noël Coypel (一六二八―一七〇七)の門にはいり、さらに一七世紀オランダ、フランドル絵画の影響も受けて、静物画家・風俗画家としての彼の方向を決定した。一七二八年『食器棚』『赤えい』(ともにルーブル美術館)をアカデミーに出品して会員となり、一七五五年以降はその会計係およびサロンの展示の責任者として尽くした。生涯ほとんどパリを離れず、一二月六日同地に没した。

　彼は、たとえば台所用具・野菜・くだもの・籠・魚・喫煙具・絵具箱などの身近なものや、『食前の祈り』『独楽と遊ぶ子ども』『カードの城』、あるいは『市場の帰り』『料理する女』など、堅実な一般市民階級の家庭内の日常性や子どもの情景などを、暖かく、おだやかに描いている。その厚塗りの技法と堅固な色彩は独特であり、しっとりと深みとうるおいに満ちた画趣をかもし出している。晩年に至って、パステルを用いて肖像画を描いているが、一七七一年の『自画像』と七五年の『妻の像』はとくにすぐれ、鋭い色感と技法の確実さを示した。彼は他の同時代の画家のうちでもいかにもフランスの画家らしい、いい意味での職

ス滞在中、通訳のヒュースケンから写真術原理を学び、横浜に出てアメリカの写真家ウンシンから撮影技術を習得した。慶応三年(一八六七)に横浜弁天町で写真館を開設したといわれている。営業写真家の先駆者である。

土門拳(どもんけん)　(一九〇九―　)山形県酒田市出身。日本大学卒業。昭和一四年(一九三九)、名取洋之助の主宰する「日本工房」にはいって報道写真家の道を踏んだ。第二次世界大戦後、豪快にして精緻なリアリズム的作風によって写真界を圧倒したが、写真雑誌を通じて写真リアリズム運動を提唱し、アマチュア写真家たちを強力に指導した。人物・古美術をもっとも得意な題材とするが、『ヒロシマ』(一九五八)や『筑豊のこどもたち』(一九六〇)といったカメラ・キャンペーンも社会的話題を投じた。

中山岩太(なかやまいわた)　(一八九五―一九四九)福岡県生まれ。大正七年(一九一八)東京美術学校臨時写真科を卒業し、同年アメリカへ留学。スタジオを経営しつつ大正一五年パリに行き、近代写真運動の洗礼を受けて翌年帰国。昭和四年(一九二九)朝日新聞社主催第一回広告写真コンペに福助足袋の作品で一等となり注目される。昭和六年兵庫県芦屋に居住し、「アシヤクラブ」を結成して近代写真を指導した。

名取洋之助(なとりようのすけ)　(一九一〇―六二)東京生まれ。昭和三年(一九二八)慶応義塾普通部を卒業して渡独、ワルシュタイン社の契約写真家となり、日本に報道写真の考え方を導入した。昭和八年から翌年にかけて「日本工房」を設立し、写真家土門拳、デザイナー亀倉雄策らを育成しつつ日本文化の海外向け紹介グラフ誌『NIPPON』を創刊した。写真家としてよりフォト・ディレクターとしてすぐれた才能をもち、第二次世界大戦後は『週刊サンニュース』(一九四七―四八)や『岩波写真文庫』(一九四九―五八)の編集長となり、写真界の一貫した指導的地位にあった。

福原信三(ふくはらしんぞう)　(一八八三―一九四八)一九〇九年から一三年にかけてアメリカ、フランスに留学。処女写真集『巴里とセイヌ』(一九二二)のソフトフォーカスな作風で注目され、『西湖風景』(一九三一)・『松江風景』(一九三五)などを出してアマチュア界の指導者となった。また評論集『光と其諧調』(一九二三)は、わが国におけるもっとも本格的な写真論で、写真は光による絵画だと論じた。

安井仲治(やすいなかじ)　(一九〇一―四二)大阪の洋紙問屋を経営するかたわら、一九歳のとき「浪華写真倶楽部」(一九〇四創立)に入会して活動を開始。情念的世界を社会風俗に託して、独特の叙情的リアリズムを映像に展開した。昭和五年(一九三〇)「丹平倶楽部」に入会し、関西写壇の指導的地位にあった。代表作には上海で取材した『さまよえるユダヤ人』(一九四二)や、『犬』(一九三四)などのシリーズがある。

シャルダン 「パイプと水差し」(1760—63) 油彩 32×42cm ルーブル美術館 単純な形態の造形感覚に溢れた近代的静物画の先駆的作品

シャーン 「赤い階段」(1944) テンペラ 40×59cm セントルイス市立美術館

人風を健康に身につけた、一八世紀のもっとも市民的な画家といえるだろう。〈嘉門安雄〉

シャルトル大聖堂 —だいせいどう **Chartres Cathedral** フランスの代表的なゴシック式聖堂の一つ。ロマネスク式の旧堂が一一九四年の火災で西正面を残して焼失した後に再建されたもの。西正面の鐘塔は一一三四—四五年に建立され、バラ窓、身廊穹窿は一二一〇—二〇年ごろに完成、一二六〇年に献堂された。当時シャルトルの市民だけでなしに周辺の村民たちがこぞってこの造営事業に協力したといわれる。身廊は三廊式で、内陣は二重の周歩廊と放射状に設置された礼拝堂からなりたっている。この大聖堂は、側廊を二階建にして階上歩廊を設けるロマネスク式の伝統から脱け出し、ゴシックの形体をとるもっとも初期の建築で、その後造営された*ランス大聖堂や*アミアン大聖堂にみられる典型的なゴシック様式にくらべて、ロマネスクからゴシックへの過渡期の様式を示し、重厚な量体美を残している。階上歩廊は縮小されて身廊側壁の厚さ以下の狭い通路になり、トリフォリウムのアーチのかげに隠れている。そのため身廊側壁は、高窓層・トリフォリウム・大アーチの三部構成をなし、上昇性を強調しながら、プロポーションの美をよく示している。身廊の穹窿は長方形のベイに区画され、対角形リブを架けた四分穹窿で、このリブと横断アーチを支える積柱は三五・五五㍍の高さで垂直にのび、さらに上昇性を強める。

この大聖堂のステンドグラスは創建時のものも一部残っているが、聖母子・キリスト伝・使徒・予言者などが描かれ、その鮮烈な光彩がかもしだす神秘的雰囲気は現世のものと思われない。西正面の玄関口は一二世紀の旧堂の残部で、ロマネスクからゴシックへ移る過渡期の様式を見せている。楣、アーキボルト、およびテンパナムの彫像群は個別的な存在として明確にきわだち、顔には優しい人間的性格が表われ、ゴシック彫刻の写実的傾向を予告している。

一一九四年の火災後に再建された南北の翼廊の正面を飾る彫像群は、盛期ゴシックの初期の段階を示し、古代のいわゆるコントラポストの姿勢をとり、身体の軸線は垂直ではなく、かすかにS字型のカーブを描いている。そして身体の有機的構造が綿密に観察されており、帝政ローマ時代以降、これほど生気溢れる彫像が出現するのははじめてである。〈浜谷勝也〉

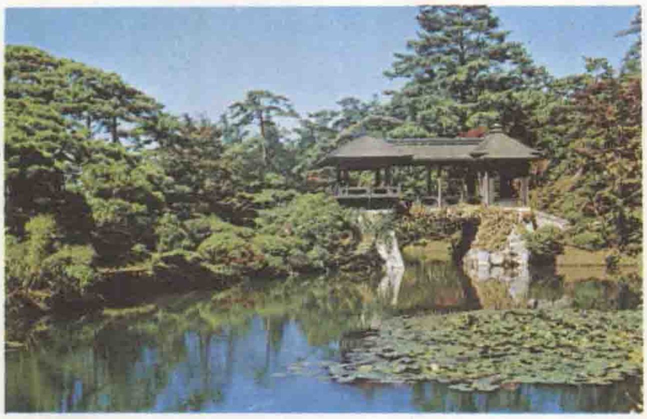
シャーン Ben Shahn (一八九八—一九六九) アメリカの画家・デザイナー。リトアニアのカウツのユダヤ人家庭に生まれ(九月一二日)、幼少時に家族とともにアメリカに移住(一九〇六)、石版工をしながらニューヨーク大学などで学んだ。ヨーロッパと北アフリカを旅行し、*エコール・ド・パリの影響を受けるが、帰国後は政治・社会の諸問題をテーマにした作品に取り組み、徐々にヨーロッパからの影響を脱していった。ドレフュス事件、サッコとバンゼッティ裁判、労働運動指導者ムーニー冤罪事件などの連作が注目されたが、いずれも単純化・平面化された形体で主題を強調し、独特な描線で画面を引き締めたものである。一時メキシコ人画家*リベラの壁画制作の助手をつとめ、不況時代には政府の援助による公共建築の壁画制作に従事した。第二次大戦中からはおよび多数のテンペラ画を制作し、作品のなかに表現される批判と風刺の精神と、哀愁を帯びた人間性の描写が高く評価された。三月一四日没。〈田中文雄〉

シャンペーニュ Philippe de Champaigne (一六〇二—七四) フランスの画家。五月二六日ブリュッセルに生まれる。風景画家として修行し、二一年パリに出、ラルマンのアトリエで*プーサンとともに学ぶ。リュクサンブール宮の装飾をプーサンとともに手がける。一六二八年、マリー・ド・メディシス付の画家となり、ルイ一三世やリシュリューのための制作を手がけた。宗教画と肖像画が多く、四三年ごろからはポール・ロアイヤルのジャンセニストたちのために制作した。四八年、アカデミー創立に加わる。作風は出身地フランドルの厳しい写実主義を基調に、バロック的な律動感から、次第に明晰で厳しい構図と冷たい色調に移った。貴族だけでなく、パリ市参事、法律家・商人の肖像画も多く、その性格描写はきわだっている。八月一二日パリで没。〈小川栄二〉

修学院離宮 しゅうがくいんりきゅう 京都市左京区修学院室町。比叡山の麓の斜面につくられており、上・中・下の茶屋(山荘とも呼ぶ)の三つの部分からなっており、庭園の全面積は八〇二〇坪(約二万六五〇〇平方㍍)、山林もあわせると四万七三二〇坪(約一五万六四〇〇平方㍍)に及び、わが国の庭園中、もっともスケールの大きいものである。この地は、もと平安時代に佐伯公行が勝算権僧正のために建てた修学院という寺があったところで、地名はそれに由来する。中世以来景勝の地として知られ、江戸時代になって後水尾上皇の第一皇女梅宮が寛永一八年(一六四一)、円照寺を建て、ここに隠棲されたが、後水尾上皇が円照寺の梅宮を訪問されたのが機縁となって、ここに離宮造営を思い立たれたものと考えられる。すなわち承応年間(一六五二—五五)には、修学院山荘の造営に着手、明暦元年(一六五五)には、一部完成した山荘へ初の御幸があったことが伝えられている。翌年に円照寺は大和へ移建され、山荘の工事はいよいよ本格的となり、上の茶屋につづいて中の茶屋、そうして下の茶屋が完成、上皇六五歳の万治二年(一六五九)に修学院離宮は完成した。上皇亡きあとは、荒廃にまかせ、幕府は二度にわたって修理の手を加えたが、明治一八年(一八八四)宮内省の管理下におかれ、翌年大修理がおこなわれた。

〔下の茶屋〕 総門を入り、白砂をふんで左に折れると、竹垣にはさまれた御幸門の前に出る。さらにすすんで通用門から入り、中門をくぐると、左手の奥の高台に寿月観がみえる。数寄屋風の書院の建物は、周囲の樹林や植込みと調和して美しい。とくに寿月観をとりまく秋の紅葉の眺めは特筆に値する。池にはさまれたなだらかな傾斜の小径をたどると、袖形灯籠および朝鮮灯籠がおいてある。夜間暗いとき、足もとを照らすためにおかれたものである。坂道を登りつめると、寿月観の前庭にでる。庭は白砂をしきつめ、飛石が不規則におかれ、庭を斜めに横切っている。柿葺寄棟造の寿月観は鍵の手になっていて、縁側をへだてて立てかけられた明障子の白い色が眼をひく。縁側の上にかけられた「寿月観」の扁額は後水尾上皇の筆になるもの。寿月観と露地をへだてたところに滝口があり、水音をたてて、庭を巡り、遣水を池にそそぐようになっている。庭の畔のわずかな斜面に、枯山水の石組が棄てておかれているのが印象にのこる。

〔中の茶屋〕 この中の茶屋の中心をなす建物は、林丘寺から返還になった客殿と楽只軒と称する小書院である。客殿は、東福門院の奥対面所を移建したものと伝えられ、女性的な華麗な趣に富み、正殿はとくに意匠をこらしている。床脇の違棚は大小五段の変化にとんだ配置をもって構成され、霞棚と呼ばれ、三違棚の一つとして名高い。西南の杉戸には鯉に網を打った図柄が描かれ、また他の杉戸には祇園祭の図柄が、美しい彩色で画面いっぱいに描かれている。客殿の東側の崖地を利用した石組はすぐれた手法を示しており、それに沿って右に折れると客殿の前庭にでる。小さな滝、流れ、刈込や植栽を配し、あまり技巧を加えない



修学院離宮　中島と万松塢をつなぐ千歳橋。唐様の橋で，文政７年に寄進された

自然の趣を生かした庭で、客殿の内部のはなやかな意匠と、よい対称をなしている。庭の織部灯籠は、石造美術品としてもすぐれたもので、聖母マリアの像が刻まれている。客殿の背後にある仏間の勾欄は、漁村の網干の光景を抽象的に構成したものである。

〔上の茶屋〕下・中・上の茶屋を結ぶ道の両側には、赤松が植えてあり、沿道には田圃が段をなしてつくられ、百姓の姿がみられるのも、修学院離宮の特徴である。簡素な御幸門をくぐり、人の背をこす大刈込の間の細い道をたどって登りつめると隣雲亭に達する。隣雲亭から眼下にひろがる景観は、まことに雄大である。周囲の緑を水面にうつした浴竜池が、満々と水をたたえ、遠く愛宕の峰をはじめとする山なみを借景にとりいれ、大きな自然のなかに、人工の美を尽くした庭園がそのまま溶けこんでいる。日本の庭園のなかでも、これほど壮大なスケールをもった例は他にはみられないであろう。浴竜池は、比叡山から流れる音羽川の水を堰堤を築いてせきとめ、その堰堤を大刈込によって覆っている。隣雲亭から池畔に下る途中、深山の渓谷を想わす大滝がある。池の周囲には、回遊するための散策路がめぐり、中島（万松塢）の最高所に、窮邃処と称する御茶屋がある。内部は一室であるが、四方の眺めにそれぞれ変化があり、庭の観賞には欠かせない場所である。池の畔に舟着場があり、池に舟を浮かべ、水の上から庭を眺めることも可能であった。〈永井信一〉

□谷口吉郎著『修学院離宮』（一九六三・淡交新社）

宗教美術　しゅうきょうびじゅつ

宗教と美術とは人類のあらゆる歴史的過程において、その関係がきわめて深いのはいうまでもない。歴史時代のみならず、史前、さらには原始人類の未開な棲息状態にあってさえ、すでに美術はなんらかの関係において、宗教的信念にまじりあって動き始めていることが認められる。すなわち、呪術とかアニミズムと呼ばれる原始的な心情との混交の間から素朴な記号や単純な美術的形式を生んできていると考えられる場合がある。魔除けとか霊を護る心象が形式化され、美術を生む一つの動因ともなっている。旧石器時代の狩猟民が多くの野獣を洞窟の岩壁に描いたのも、野獣から身を護りつつ多くの獲物を捕えようと祈る切々とした悲願によるものである。原始美術の根元には超越的な大きな力に対する畏敬や恐怖があり、これに対する呪術やアニミズムが反応し、このような原始的心理から自然発生的に働く素朴な表現段階があったのであろう。美術がすでに太古の昔から存して人類の生長とともに発展してきているのも、人類の根元的な心象に根ざしていることを意味している。このようなアニミスチックな信仰に関連しているとみられる限り、美術はその根元に広義の宗教的要因を含んでいるといってもさしつかえない。このような関係においては、宗教と美術はきわめて近親な結びつきをもっていると考えられる。歴史時代に入って、宗教的自覚によって宗教的形態が確立してきた時代や民族においては、あらゆる技術はすべて宗教のために捧げられねばならなくなる。こうして宗教が興隆するに従って、美術も一つの技術的貢献をなしつつ発展することになり、いわゆる宗教美術を形成するに至るのである。

しかし、美術はその性格上、常に人間の感覚に訴える働きである。感覚的働きによって生産され、感覚的享受によって鑑賞される性格をもっている。微妙な美的感覚の働きに応じて、美術的性格を反映する。いわゆる美的快感の経験を主体とするものである。ところが宗教的経験はそれが厳正なものであればあるほど、このような快感的享受を認めない。人間の感覚の享楽を厳しく禁圧するのがその特質である。そのような関係からいえば、厳正な宗教は本来、美という人間の感性的享楽に対しては否定的な抑圧を与えるのが筋道である。現にキリスト教にこの例をとれば、その初期においては、神を人間の技術によって、金銀によって形式化したり図像化することを厳密に禁じた。『新約聖書』の「使徒行伝」の第一七章第一六節から第三〇節にかけて、パオロは「世界とその中のあらゆる物を造り給いし神は天地の主に在せば手にて造れる宮に住み給わず――神を金銀石など人の工と思考とにて刻めるものと等しく思うべきに非ず」といっている。神やキリストや聖母を形象に表わすことを禁じたのである。これまで存続したあらゆる古代の偶像を破壊することを求めた、いわゆる偶像破壊運動が起ったのもこのためである。本来ならば、このような厳しい掟が守られる限り、美術は発展する余地がなかった筈である。仏教においても初期には仏陀を描くことは禁じられ、仏陀を表わすべき時はただその座を示す椅子を描くに止めた。イスラム教ではいっさいの人間形態を写実に描くことを禁じている。しかし、やがてキリスト教も信徒の増加に伴って宏大な伽藍を必要とし、ことに一二、三世紀以後は歴史上かつて見ない天空に聳える大寺院がヨーロッパ各地に建立され、それに伴って彫刻やステンドグラスやタペストリーの技術が大きな貢献をなし、ここに偉大な中世宗教美術を形成するに至った。こうして宗教的教義の主旨を超えて、神への信仰は異常な熱情によってあらゆる技術的な困難を克服し、かつて見ない巨大な石造建築を創造した。ゴシック建築がこれである。こうしてキリスト教は千年を越える中世を通じ、さらにここから脱却してゆくルネサンスから近世に至っても、その信仰を中心とする宗教美術を発展させた。ことにイタリア・ルネサンスにおいては宗教絵画の繁栄を築きあげ、そののち近世の王朝時代にかけても多くの宗教的主題を画家たちは繰返した。

宗教は常に霊感を根元の生命とする。宗教美術もまた霊性の発現を本性とすることはいうまでもないが、この霊的ないしは信仰的内容を表現する段階において、おのずと作者の美的感覚が働いて単に信仰的情念の表明に終わらず、さらに美的情感の豊かな表現に高まっていく。この過程は、素朴な初期キリスト教時代における美術から後期ゴシック時代をへて、ルネサンス時代の美術に至る宗教美術の発展の中に明らかに見ることができよう。初期においては宗教性が厳正に表明されたのに対し、後期には次第に人間性が濃く、豊かな美的感覚が強まってゆくのである。こうして宗教は多くの時代、人間の内面的生命の宿場として文化の骨格をなしたと同時に、なんらかの形によって美術の核心に根ざした。宗教的信仰が薄らぐにつれて美術もまた深遠な内面性を失い、外的な物質表現ないしは感覚的表現へ、あるいは観念的抽象へと美術が向かってきたのもまた当然であった。わが国の美術史においても、仏教の渡来とともににわかに美術の興隆をもたらし、内面的瞑想の世界に沈入したのみならず、美的体験を豊かにする機縁をえた。こうして宗教と芸術は現代の物質主義的な社会思潮の中においても、人間の精神的・内面的本性を護る使命をその本質としているものである。〈富永惣一〉

周之冕　しゅうしべん

生没年不詳。中国、明代の画家で、一六世紀後半から一七世紀前半の人。字は服卿、号は小谷。江蘇省蘇州長州県の人で、明の万暦年間に花鳥画をもって名を成した。彼は自邸に各種の禽鳥を飼ってその自然の姿を写生していたので、その描く鳥は生動しているといわれた。明代の蘇州は沈周・陳白陽・陸包山のような花鳥画家を輩出しているが、彼は写生を基礎にしているのでその真を得たるものと評せられている。平生酒を好み、生活が荒れたので、後には窮乏して一生を終えたという。〈杉村勇造〉

周臣　しゅうしん

生没年不詳。中国、明代（一六世紀）の画家。字は舜卿、号は東邨。江蘇省蘇州の人で、南宋画院系統の山水画を学んだ専門画家。当時の蘇州には沈周・文徴明らの文人画家がいたが、その一人の*唐寅が彼の門下から出た。また*仇英も彼の門弟といわれている。それだけ

にその技術は秀抜で、山水画のみならず人物画も巧みにした。院体画家であるが画院には出仕しなかった。〈杉村勇造〉

絨毯（じゅうたん）　通常床（ゆか）の敷物に用いられる厚地の織物で、毛房のついたもの、綴織（つづれおり）のもの、またときには編物組織のない毛氈（もうせん）のようなフェルト状のものも含めていう場合もある。これは外国でも同じで、ラテン語の taptum という言葉が、古い文献などでカーペットとかラッグ rug または タピ tupis などといってもはたして何を指していたのか確かでない場合が少なくない。ここで絨毯というのは、これらの中からフェルトを除いた毛房のついたものと、ギリム gilim といわれる、タペストリー織による織絨毯を指す。

毛房のついた絨毯には二種類あり、その一つは、通常経（たて）糸二本に短い色の毛糸（木綿・絹のこともある）を一列結びにつけては緯（よこ）糸を通してこれを強く打ち込み、これを繰り返して模様と地織を作っていく手結びの絨毯で、毛房の結び方によってトルコ式またはギオールデス式とペルシア式またはセネー式とがある。またこのほかに、毛房を経糸一本ずつに巻きつけていくスペイン式のものもある。織機は地機によって竪機（たてばた）または水平機が用いられる。織手は絨毯の大きさにもよるが、通常数人（手の小さく柔らかい子どもが多い）が織機の前に並んで、中央に坐ったリーダーが「三つ赤」「五つ青」といったふうに歌うように口伝にいう指図に従って糸を結んでいく。もっとも伝統的なきまり模様になると、織手はほとんどその模様を覚えていて下絵もなしにどんどん織り進めていく。織り上った絨毯は鋏（はさみ）で毛を平らに刈り、道端に広げて通る人々に踏ませて余分な毛のとれたところで、川で洗って仕上げるという。結び目の数は裏から見ると数えることができるが、数の多いほど仕事は細かく上質なものになる。もっとも精巧なものになると一インチ（二・五四センチ）四方に三〇〇から四〇〇の結びがある。現在ウィーンのハプスブルク・コレクションの「猟の図」の絨毯は結び糸が絹であるが、一インチ四方に七九〇個の結びを持っているという。毛房式の絨毯にはこのほかに一つ一つ房を結んだものでなく、緯糸に毛糸を用いてこれに輪奈（わな）を作った輪奈織のものがある。これは古くエジプトのコプト裂にも見られる。現在もっとも古いものとしては、一九四七年にロシアの考古学者のルデンコが中央蒙古のパジリクでスキタイ人の墓から発見した六フィート（一フィート約三〇センチ）×六・六フィートの鞍褥（くらじき）は、前五世紀のものといわれている。

周文　「竹斉読書図」（1446以前）部分
紙本淡彩　全図134.8×33.3㎝　国宝　東京国立博物館　伝称作品であるが，宋元山水画の日本化が完成した作品で，周文画独特の構図は後世多くの画家の模範となった

表面の平滑なギリム（織り絨毯）は、大体綴織の手法で織られる。コーカサスとトルコのアナトリア、またペルシアの一部などで多く作られる。

絨毯は元来遊牧民や砂漠地帯の住民がそのテントの中へ敷いて用い、また家の中へ敷いてその上へ坐ったりして用いる生活上の必要からできたもので、オリエントの国々でもっとも優れたものが作られた。これらを大きく分けてみると次のようになる。(1)トルコのアナトリア、(2)コーカサスとアルメニア、(3)ペルシア（現在のイラン）、(4)中央アジア、アフガニスタン、ベルチスタン、トルキスタン地方。アナトリアの絨毯は古くから直線的な幾何学的な文様が多く、パターンとしては多角形・星形・唐草文などが主として用いられている。主要な産地としてはギオルデス ghiordes・ラディック Ladik・ベルガモ Bergamo・メラス Meras などである。コーカサスの絨毯はカザックやゲンジャの大胆な大柄の模様から、カラバクやダゲスタン・チチの細かい模様のものまで、地方によって種々であるが、全体に民俗的な色彩の濃い模様のものが多い。

ペルシアの絨毯は、古くから他の工芸品と関連して美術的なものが多く、世界的に有名である。これはそのデザインがミニアチュールを描いた画家によって作られたものが多いためだといわれている。おもな産地としては、イスファハン、シラズ、セネー、タブリーズ、コークッサンなどが知られている。中央アジアでは、トルキスタンのトルコマン絨毯が有名で、ギハラ、サマルカンド、カシュガル、コータンなどが知られている。なかでも中国寄りの地方のものは文様にも中国風の影響のみられるものがある。全体として民俗的な色彩の強いものが多い。〈山辺知行〉

朱耷　「柳樹八哥図」　紙本墨画
119×58㎝　朱耷晩年の作（78歳ごろ）で，落款に「癸未冬日写」とある。彼の描く動物の特徴である目の鋭さがよく表われている

周文（しゅうぶん）　生没年不詳。室町中期の画家。字（あざな）は天章、号は越渓。多くの伝称作品が存在するが確証のある作品は皆無である。相国寺所縁の禅僧で、*如拙（じょせつ）について画事を修得し、都管（とかん）職について足利将軍家の御用をつとめ、絵画、彫刻、仏像の彩色修理、袈裟（けさ）縫いなど幅広い活躍をしている。応永三〇年（一四二三）大蔵経を将来するための使節に加わって朝鮮に渡り、翌年帰国。中国宋元画の影響下にあった朝鮮画を学び、画家李秀文を同道している。享徳三年（一四五四）までは存命。依緑斎という書斎と高遠軒という画室を営み、文人的な性格をみせているが、周文の本領は、応永期の詩画軸にみられるように、中国南宋院体画の余白のある構成的山水画に隠逸趣味をもちこみ、いわゆる周文流の日本的水墨山水画をつくり出したことである。画題は山水のほかに、花鳥・花卉・道釈人物があり、屏風や襖絵も制作した。

文献の上から、奈良達磨（だるま）寺の達磨像の彩色修理、雲居寺本尊、四天王寺聖徳太子像の制作に関係していることがわかる。また伝称作品としては『三益斎図（さんえきさいず）』（一四一八、静嘉堂蔵）、『江天遠意図』（一四一九以前、根津美術館蔵）、『水色巒（らん）光図』（一四四五、藤原家蔵）、『竹斎読書図』（一四四六以前、東京国立博物館蔵）のほか四季山水図屏風数点がある。周文の門下からは、岳翁蔵丘（がくおうぞうきゅう）、*雪舟等楊（とうよう）、小栗宗湛（おぐりそうたん）（一四一三—八一）が出ている。〈衛藤　駿〉

周文矩（しゅうぶんく）　生没年不詳。中国、五代（一〇世紀後半）の画家。建康句容（現在の江蘇省句容県）の人で、南唐の後主に画をもって仕えて待詔となった。仕女画つまり美人画で有名で、唐の*周昉（しゅうほう）に次ぐといわれている。濃彩を用いず淡彩をもって幽艶の姿態を作ったといわれ、仏道画も巧みであった。『宣和画譜』には七六点の人物・道釈・仕女・宮殿などの画が記録されている。〈杉村勇造〉

周昉（しゅうほう）　生没年不詳。中国、唐代（八世紀）の画家。字（あざな）は仲朗とも景玄ともいい、京兆（長安、今の陝西省西安）の人で、貴族の子弟なのでみずから清麗な観音像や美人画をよくした。中唐の代宗・徳宗時代の人で、彼が命によって長安の章敬寺の壁画を描いたところ、その華麗さに参詣者が満ちたという。その仏像を描写する端麗の線は水月体といわれた。現存する画に『簪花仕女図巻』『唐人調琴啜茗図巻』などがあり、いずれも華麗な美人画である。〈杉村勇造〉

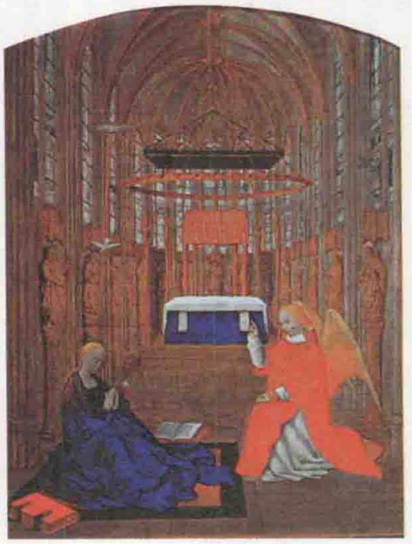
重要文化財（じゅうようぶんかざい）　⇩文化財（ぶんかざい）保護（ほご）法（ほう）

祝允明（しゅくいんめい）（一四六〇—一五二六）中国、明（みん）代の書家。字（あざな）は希哲、号は枝指生・枝山。江蘇省蘇州長州県の人で、明の天順四年に生まれ、弘治五年（一四九二）郷試に合格して挙人になった。挙人の資格があるため正徳九年（一五一四）に広東省興寧県の知県になり、応天府通判にまでなったが、嘉靖二年（一五二三）には蘇州に帰り、同五年に六五歳で卒した。彼は幼時より書の才能を認められ、名士の李応楨の女婿になったが、性質は豪放で文徴明・唐寅と親しくしていた。その書は草書がもっとも巧みで狂草風な書法である。この時代の書家としては第一人者に推されている。〈杉村勇造〉

受胎告知

4

2



3

1

1.シモーネ・マルティーニ作（1333）　テンペラ板絵　三連祭壇画の中央部　縦265cm　ウフィーツィ美術館
2.フラ・アンジェリコ作（1430―45）　テンペラ板絵　160×194cm　プラド美術館　画面左側に「楽園追放」を描く
3.ジャン・フーケ作「エチエンヌ・シュバリエの時禱書」のなかの一葉（1450―55ごろ）　羊皮紙　16.5×12.1cm　コンデ美術館
4.ヤン・ファン・アイク作(1425―30ごろ）テンペラ・油彩　93×36.5cm　ワシントン　ナショナル・ギャラリー

受胎告知 じゅたいこくち　Annunciation　「聖告」「お告げ」ともいう。『新約聖書』「ルカ伝」（一ノ二六―三八）にある、神から遣わされた大天使ガブリエルが処女マリアのもとにきて、彼女が聖霊によって懐胎しキリストを生むことを告げる物語。これはキリスト伝記の最初の事件として、初期キリスト教時代から各時代を通じて神学的にさまざまに解釈され、美術上でも重要な主題となって、図像的にも様式的にも多彩な変遷をみせてきた。最古のものは、初期キリスト教時代のローマの*カタコンベ（たとえばプリシラ墓所の壁画）に見られる。一般に初期のものはヘレニスティック様式とよばれ、マリアは椅子に座し、天使に対して受動的な不動の姿をしている。六世紀ごろからはシリア様式が現われ、オリエント各地に普及する。そこではマリアが椅子から立ち上がったところが表わされ、天使の「お告げ」に対するマリアの積極的な意志が示されている。さらに聖書の外典、とくに「ヤコブ原始福音書」の記述などによって、図像の細部が豊かに飾られるようになる。天使が現われたとき、マリアは神殿に捧げるための紫のベールを織っていたと伝えられるところから赤または紫の糸巻き棒をもち、そばに籠をおいている（ローマのサンタ・マリア・マジョーレ聖堂のモザイク。五世紀）。あるいはマリアが井戸から水をくんでいる場面で、後期ビザンティン美術に現われる。これらの戸外の場面に対し、西欧の中世末期になると場面は屋内に移され、橄欖の小枝を手にした天使がマリアの前にひざまずき、そこに清純を象徴する百合の花をいけた花瓶などがおかれる。フィレンツェ派の*ジョットらは厳粛な対面劇として扱っているが、シエナ派のシモーネ・*マルティーニは、秋波を送る美男子の天使とはずかしそうに身をよじるマリアとの恋愛劇として扱っている。また後期ゴシックの時代には、聖霊を象徴するハトが天帝の光線に送られてマリアの体内にはいることが暗示されたり、告知の言葉が金文字で描かれたり、さまざまの象徴物が描かれるようになる。アダムとイブの楽園追放を遠景に描いたものも現われるが、これは人間の先祖の犯した罪をあがなうためにキリストが出現するという意味にも解され、旧約と新約との融合、またはは清浄受胎のマリアをたたえるアベ Ave の言葉と罪を犯したイブ（エバ Eva）とを文字の逆置で対比したものともいわれている。ルネサンスの時代になると、フラ・*アンジェリコのサン・マルコ修道院の大壁画のように、早春の庭に面した解放的なバルコニーに場面が移され、象徴的な付属物はとりのぞかれて、主題の敬虔的な本質が造形的に追求されるようになる（*ピエロ・デラ・フランチェスカや*レオナルド・ダ・ビンチの作もその一例）。北欧の作品には、画家の住む土地の風景などが遠景に描き加えられたりする。一七世紀になると、天使は主の御使いであることを示すため、雲の上にひざまずくような姿で描かれている。日本には倉敷市の大原美術館にエル・グレコの名画がある。〈摩寿意善郎〉

□矢代幸雄著『受胎告知』（一九五三・創元社）

朱耷 しゅとう　（一六二六―一七〇五）中国、清代の画家。字は雪个（個）、号は八大山人。別号に何園・個山・驢漢その他がある。江西省南昌の人で明の宗室の子孫である。天啓六年に生まれ、明の滅亡した崇禎一七年にはすでに青年に達していたので、逮捕されれば死罪になるため、狂人を装って難をのがれ、仏寺・道観に入っていたらしい。清の康熙四四年に没した。彼は山水・花鳥・魚などを特異な技法で描いているが、いずれも簡潔な線描で禅画に近く他に比類のない画法である。ことに鳥魚の眼は鋭く描かれている。彼の八大の署名は笑うがごとく哭するがごとく見えて、いかにも亡国の怨を訴えているようである。〈杉村勇造〉

シュトゥック Franz von Stuck　（一八六三―一九二八）ドイツの画家・版画家・彫刻家。二月二三日テッテンワイスに生まれ、ボヘミアのテッチェンで八月三〇日に没した。はじめ図画教師のコースを進んだが、一八八五年ミュンヘン美術学校に学び、以後ミュンヘンに定住して制作した。*ベックリンおよび*レンバッハに私淑し、神話に取材した寓意画や宗教画、肖像画を描く。牧歌的・抒情的な内容と同時に工芸的な表現形式を尊重し、世紀末の様式運動であるユーゲントシュティルに接近した。九五年以来ミュンヘン美術学校教授として、*クレーをはじめ表現主義の世代に影響力をもった。〈野村太郎〉

シュトス Veit Stoss　（一四四五ごろ―一五三三）ドイツの彫刻家。ニュルンベルクに生まれ、同地で没した。ドイツの後期ゴシックを代表する木彫家であるが、その芸術的な由来についてはあまりよく知られていない。一四七七年から九六年にかけてポーランドのクラカウで仕事し、以後ニュルンベルクに戻った。代表作にはクラカウで制作した聖マリア寺の祭壇彫刻がある。これは高さ一三メートル、幅一一メートルに及ぶ彩色された木彫祭壇で、悲嘆・恍惚・献身をあらわす中央部のマリアの死の表現は、ドイツ美術の傑作の一つに数えられている。同じくクラカウにあるカジーミエシュ四世の墓碑

(大理石)、晩年の単純化された形式をもつバンベルクの祭壇も名高い。〈野村太郎〉

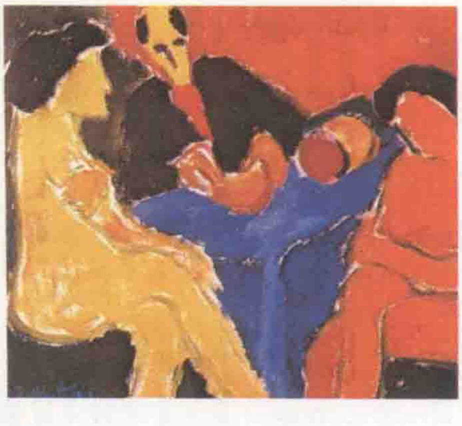
シュネーデル Gérard Schneider (一八九六—) フランスの画家。四月二八日スイスのサント・クロワルに生まれる。一九一六年パリに出て、装飾美術学校に学ぶ。次いでコルモン教室に通い、学業を終えて一時帰国し、スイスで絵画活動をする。二四年にふたたびパリに出、古画修復で生活の糧を得ながら空想的な人間像や風景画を制作した。キュビスム、シュルレアリスムの影響を受けたが、完全に抽象的な作品を発表したのは四四年ごろからである。サロン・ドートンヌ、シュルアンデパンダンに出品、四六年以後はサロン・デ・レアリテ・ヌーベルとサロン・ド・メに参加する。その後各国の国際展で活躍、パリ抽象画壇の中心的位置を占める。再現性を否定し、絵画そのものの自立性を主張する彼の作品には、カリグラフィに特徴づけられた色彩間の緊張と詩的情緒がみなぎっている。〈小川栄二〉

シュビント Moritz von Schwind (一八〇四—七一) ドイツの画家。一月二一日ウィーンに生まれ、ウィーン大学で学んだのち、一八二一年同地の美術学校でカロルスフェルト Julius Schnorr von Carolsfeld (一七九四—一八七二) に師事する。初期の作品には素描が多く、はじめロマン主義文学の挿絵画家として名をなした。油絵にはすでに童話風の要素があり、物語的な世界を築いている。二八年ミュンヘンに移り、文学性の濃い抒情的な壁画を数多く制作した。四七年にはミュンヘン美術学校の教授となった。代表作にウィーン・オペラ劇場の『魔笛』(一八六三—六七)、油彩画では『山の精リューベツァール』(一八六二・ミュンヘン、シャック美術館)がある。彼はドイツ・ロマン派のメルヘン(お伽噺)的性格を強く打ち出し、民話と伝説を翻案した版画や挿絵でも広く親しまれ、その木版画はドイツの家庭に普及し、愛された。二月八日ミュンヘンで没した。〈野村太郎〉

シュプランガー Bartholomäus Spranger (一五四六—一六一一) ネーデルランドの画家。アントワープ(アンベルス)に生まれ、プラハで没した。*パルミジアニーノ、*コレッジョおよび*ティントレットの作品に学び、マニエリズモ的な作風を発展させた。一五六五年イタリアに行き、七〇年法王の画家となる。七五年マクシミリアン二世の宮廷画家としてウィーンへ、さらにルドルフ二世に招かれてプラハで制作した。ローマおよびプラハの教会にフレスコ画や祭壇画を描いたが、注目されるのはむしろ小画面の絵で、彼はそこに人体の可能なかぎりの運動形態を含む神話的・寓意的な内容を盛った。〈野村太郎〉

シュプレマティスム suprématisme 〔フランス〕 至上主義あるいは絶対主義と訳される。ロシア革命時代に画家*マーレビッチが創始した先駆的な抽象絵画の理念。*キュビスムの考え方をつきつめ、「絶対に純粋な幾何学的抽象」を標榜して、一九一三年末モスクワで、白地に黒い正方形を二つ鉛筆で塗りあげただけの絵を展示したのに始まる。このように非対象的＝非再現的な、純粋な感覚ないし知覚を「至上」のもの、つまり絵画芸術における究極的・最後的あるいは決定的・絶対的なものと考え、まず方形を要素とし、さらに円形・十字形・三角形などを加え、こうした基本形態だけで画面を構成する。この主張は一九一五年、マヤコフスキーその他の前衛詩人の協力のもとにシュプレマティスム宣言として発表され、作品も『白地は白の方形』(一九一八)で頂点に達した観があったが、二〇年代にはいってソビエト政府の美術政策によって否定された。だが国外では迎えられ、二七年には既往の宣言を詳述したシュプレマティスム絵画論が『非対象的世界』と題して*バウハウスから刊行されるなど、その影響はドイツその他に及んでおり、同系統の非対象主義(*ロドチェンコ)・*構成主義などとともに、今日に至る抽象芸術の源泉的な系譜をなしている。〈大島辰雄〉

須弥壇 しゅみだん 仏殿内で仏像や仏龕を安置するため設けた高い壇。帝釈天の住むという須弥山をかたどったもので、須弥山形の上に仏像を安置するのは、古くインドでもおこなわれており、仏像の台座の一つである須弥座と同義である。四角、八角または円形の、一重か二重の壇で、上縁には勾欄があるのがふつうである。奈良時代までは仏堂が土間であるから須弥壇も石造や漆喰造で、低いものが多い(法隆寺夢殿八重壇、新薬師寺の円形漆喰壇、薬師寺や唐招提寺金堂の石造矩形壇)。平安時代になると和様の仏堂の板敷に合わせて須弥壇も木造になる。上下の框と束からなり、その間に板をはめ、香狭間が設けられる。密教建築では壇が高く、上に厨子が設けられるのがふつうである。また平等院鳳凰堂や中尊寺金色堂などは漆塗りで、蒔絵、螺鈿などを施し、金銅の飾り金具を使用した豪華な遺品である。鎌倉時代の禅宗様須弥壇は繰形を多く使用し、細かい段を重ねた形の腰細の形式が生まれた。腰部のけ込みには獅子や唐草が彫り出され、上縁には禅宗様独特の勾欄が置かれる。その代表的なものとしては、建長寺の須弥壇がある。〈佐藤昭夫〉



シュミット＝ロトルフ
「アトリエの休息」
(1910) 油彩 76×84 cm ハンブルク美術館
表現主義時代に描かれた作品の一つで，ブリュッケのグループ中もっとも強固な構築性と力強い色彩をみせる

シュミット＝ロトルフ Karl Schmidt-Rottluff (一八八四—一九七六) ドイツの画家。一二月一日ケムニッツ近郊ロトルフに生まれる。はじめドレスデンで建築を学んだが、一九〇五年*キルヒナー、*ヘッケルらと*表現主義のブリュッケ(橋)グループを結成し、同グループの重要メンバーの一人として絵画に活躍した。一一年ベルリンに移住。初期には*ゴッホに影響された激しい表現をおこなったが、第一次大戦後は色彩もフォルムも鎮静したモニュメンタルな様式に向った。四七年ベルリンの美術専門学校の教職につく。風景・静物のほか宗教画のシリーズも名高い。七六年八月一〇日西ベルリンで死去。〈野村太郎〉

シュメール美術 びじゅつ ⇨メソポタミア美術

シュリューター Andreas Schlüter (一六六四ごろ—一七一四) ドイツの彫刻家・建築家。ハンブルク(もしくはダンツィヒ)に生まれる。北ドイツにおけるバロック様式の代表的存在。一六八九—九三年ワルシャワで活躍し、九四年プロイセンのフリードリヒ三世の宮廷建築家となって、ベルリン王宮の装飾にたずさわる。九六年イタリアに滞在。九七—九八年ベルリン兵器廠の建築および装飾に従事する。代表作『フリードリヒ三世立像』『大選挙侯騎馬像』はこの仕事を通じて生まれたが、とくに後者はドイツではじめての野外における騎士立像として名高い。一七一三年ロシアの宮廷首席建築家としてペテルブルグに招かれ、六月二三日同地で客死した。〈野村太郎〉

シュルレアリスム surréalisme 〔フランス〕 超現実主義と訳される。シュールリアリズム(英語)、略してシュールなどと呼ばれる。フロイトの精神分析の影響を受けて、いわゆる無意識あるいは夢の世界の表現をめざす、二〇世紀の芸術思潮の一つ。シュルレアリスムという言葉は詩人アポリネールによってつくりだされた(一九一七)。アポリネールは、はじめシュルナチュラリスム(超自然主義)なる名称を考えたが、これでは哲学上の用語とまちがえやすいのでシュルレアリスムと改めたといわれる。しかしシュルレアリスムが主義として明確な形をとったのは一九二四年アンドレ・ブルトンが『シュルレアリスム宣言』を発刊してからで、二五年にはこの運動の最初の総合展がパリで開かれた。

シュルレアリスムは、理性の支配を受けない空想・幻想の世界を重要視する。したがって一般にはこれは写実主義や抽象芸術と対立しているかに思われがちだが、かならずしもそうではない。たとえば、ダリの作品にしばしば見られる細密な描写力は写実の極であるし、また*マッソンや*ミロや*エルンストの作風には、もとより抽象化の傾向も見出される。したがって、シュルレアリスムは技術的には写実性・抽象性を含むといいなおしたほうが当たっていよう。

シュルレアリスムの直接の源は*ダダに見出すことができる。ダダは第一次世界大戦後の既成の伝統・秩序に対する破壊運動であったから、非合理を礼賛し、気まぐれを好み、ときには非倫理的な方向もたどり、*コラージュのような新しい技法、オブジェのような直接的な表現も採用したのであり、シュルレアリスムの強力な武器であるエロティシズムのごときは、そのままダダの非道徳的な姿勢を受けついでいるとも考えられよう。しかし、シュルレアリスムの淵源をもうすこしさかのぼるなら、*キュビスムの運動にふれなければならない。二〇世紀の芸術運動のなかで*フォービスムや*表現主義以上に、キュビスムは革新的な空間意識を生みだしているからである。つまり、フォービスムや表現主義が原色主義を選んで強い感情表現を主体にしたとするなら、キュビスムは従来の絵画を否定する純粋な理念化を企てたわけで、セザンヌの意図した奥行の追求を完全に放棄したためである。それは一個の画面を完璧な平面

↑3

シュルレアリスム

1.タンギー「誕生」(1926) 100×80cm パリ 個人蔵
2.マッソン「魚を食べる子どもたち」(1928) 17×25cm ベルン ヘルマン・ルプフ・コレクション
3.エルンスト「ロプロプがロプロプをさし示す」(1930) 100×181cm ヒューストン 個人蔵
4.ミロ「オランダの室内Ⅱ」(1928) 92×73cm ベネチア ペギー・グッゲンハイム財団
5.ダリ「煮豆のある柔らかい構築, 市民戦争の予感」(1936) 98×98cm フィラデルフィア美術館

1

5

4

2

とみなす行き方であり、ここにキュビスムは、かつての遠近法とか前景・後景とかいった配置とは別種のコンポジション、別種の空間概念を不可欠としなければならなかった。シュルレアリスムの空間は多くの場合、想像的空間であり非現実の空間である。それゆえ、シュルレアリスムは間接的にキュビスムの系列をひく空間把握(はあく)を特色としている。

では、シュルレアリスムは理念の上ではどこに源流を求めるべきだろう。シュルレアリスムはそれまで氷山のように水中に没していた無意識の領域に目を向けた。つまり、理性の対極、合理の反対側の世界である。シュルレアリスム以前、芸術は多かれ少なかれ理性と感性、精神と心の合一する地点と目されていた。ところが、もはや芸術はそうした調和・統一では説明できない。人間の自我が明と暗の部分から成立することが明らかにされたのである。自我の拡大―この事実に早くから気づいていたのはロマン主義であった。ここに、美術史家が指摘するように、ロマン主義から直接シュルレアリスムにつながる精神の系譜がある。

一例としてドイツ・ロマン派のノバーリスやティークやワッケンローダーの思想を思い浮かべてみよう。『芸術幻想』の著者であったワッケンローダーは限りなく甘美な陶酔状態に芸術をおいていたし、ティークはほとんどファウスト的ともいえる「あらあらしい願望の不断の跳梁(ちょうりょう)」に苦しめられた人であり、同様にして、『青い花』のノバーリスも未完の夢を織りつづけた。こうして、ドイツ・ロマン派の文学から影響をこうむったドイツ・ロマン派の絵画は、オットー・ルンゲ Philipp Otto Runge (一七七七―一八一〇)や*フリードリヒの画面にうかがわれるように、無限のあこがれを特質としている。しかも、彼らの作品には、いまだ宗教的感情が濃厚に残されていたから、人間関係の図式は、多く子ども―母親といったパターンをとり、母なる存在に最大の意味を与えていたが、バーバラ・ロイナーの述べるとおり、当の母なる存在は実存の影を宿しており、もしルンゲの画面から敬虔(けいけん)な感情をのぞけば、必然的に人間関係の図式は男性対女性となるのであった。シュルレアリスムの場合には宗教感情に代わって、フロイトのリビドー説が導入されてくる。とするなら、シュルレアリスムが人間の隠された部分に想像力を広げたとしても、なんら怪しむに足りない。技術的にみても、フランス・ロマン主義の闘将ビクトル・ユゴーは彼のデッサンにおいて、すでにシュールのオートマティスム(自動書記法)に近い方法を用いているし、彼はさらにロールシャッハ・テストを予見するデッサンで偶然の効果をあげている。女流作家ジョルジュ・サンドが風景画において苔(こけ)やエニシダを貼(は)りつけたのも一種のコラージュであり、彼らロマン主義者の作品はいずれも無形体を志向している。創造力とはそれが純粋であればあるほど、既知のものを越えて、非具象の傾向をたどる。こうして、ロマン主義は自我を絶対視し、それにほとんど無際限の能力をさずけたときにシュルレアリスムの先駆となったのである。エルンストのフリードリヒに対する傾倒などその好例であろう。

シュルレアリスムの絵画上の先達を尋ねていけば、まず*ボッシュが浮かび上がってくる。その他、シュルレアリストの発見にかかるオランダの*ゼーヘルスもモンス・デジデリオ Monsu Desiderio (一五九三―一六四四)もピラネージ Giovanni Battista Piranesi (一七二〇―七八)も、いずれ美術史の異端であり、反古典主義という点ではシュルレアリスムに大きな感化を及ぼしている。*ルドンを中心とした象徴主義の芸術も、マラルメの象徴主義と並んで神秘の扉(とびら)を開いているし、世紀末の*ベックリン、*クリンガーらの作風もいたって謎(なぞ)にみちみちていた。*キリコがベックリンにひかれていたのも偶然ではない。そして、このキリコが一九一三年、カルロ・*カッラとともに、形而上(けいじじょう)絵画を始めたときに、実はシュルレアリスムは開始されたともいえる。

抑圧された無意識の世界をできるだけ真実のままに表現しようとするシュールの各種の試みは、詩・絵画・写真・映画のなかにおいて、現実的な連想を超えた不思議なもの、非合理なもの、偶然なもの、あるいは極端にナンセンスなものなどを表現した。こうした表現は、当時の矛盾した現実とも結びついて、芸術一般の認識をいちじるしく飛躍させて、二〇世紀特有の幻想芸術を勃興(ぼっこう)させることになり、日本にも昭和のはじめに移入されて流行するなど、その影響は国際的に広がった。とくに美術では、上述のように、シュルレアリスムは従来の空間意識とは異なる非現実世界をねらっているから、当然新たなテクニックを必要とした。ドミンゲスの*デカルコマニー、エルンストの*フロッタージュ、マン・*レイのレイヨニスムなどその代表的な例だが、しかし、これらのテクニックが人目を驚かす衝撃を目的としていた点も否定できない。同様にベルギーのシュルレアリスト、*マグリットとなると岩山を宙に浮かせたり、昼が夜であるといった精神のデペーズマン(転

位)を得意とし、*デルボーの裸婦はまるで魂のような純潔さを誇っている。おそらく技法におけるデペーズマンと精神におけるそれとが、シュールの最大の表現機能であろう。代表的な美術家にはほかに*タンギー、*アルプ、*デュシャン、*ピカビア、*ジャコメッティ、パーレン、トワイアン、ブローネル、バルテュス、レオノール・フィニ、ラピッス、ラム、マッタ、*ゴーキーらがあり、現代美術に大きな比重を占めるに至った。

　一方、ブルトンは、一九二九年に第二宣言を公にし、ここでは主として政治的・道徳的な問題が論じられた。そして三〇年代には、マルキシズムや唯物史観の影響がこの運動にも波及し、その精神の解放を社会革命に結びつけようとする動きが起こった。その実践をめぐる態度のちがいから、アラゴン、エリュアールらは、この運動から去ったが、第二次大戦後、ブルトンを中心に新人による独自の運動が再開された。ルネ・シャール、ロベール・デスノス、ジャック・プレベール、バンジャマン・ペレらがこの運動から生まれた二〇世紀フランスの詩人である。さらにランボー、ロートレアモン、ジャリそしてサド侯爵らに新しい照明を与え、その業績を再認識させたのもこの運動の見のがせぬ功績である。このようにシュルレアリスムが拡大した想像力の世界は、今後とも各方面にさまざまな展開が予想される。〈坂崎乙郎〉

□ブルトン著、稲田三吉訳『シュールレアリスム宣言』(一九六一・現代思潮社) ▽ブルトン著、大槻鉄男訳『シュールレアリスム運動の歴史』(一九六六・昭森社) ▽Y・デュプレシス著、稲田三吉訳『シュールレアリスム』(クセジュ文庫)

ジュレ ⇨ロラン

春画 しゅんが　男女交合のさまを描いた絵画。古今東西を問わず、この種の絵画は多くある。これを「春画」という名称でよぶようになったのは、明治維新以後で、比較的新しい。江戸時代には「まくらゑ」とか「まくらぞうし」といっていた。生命のあるものは、植物でも動物でも、多くは春になると「花めく」。人間も、春にはかぎらないが、一二、三歳になると「花めく」ので、春のころ、という意味合いで「春画」といったのであろう。美しい表現である。

「春画」は、江戸時代に「浮世絵」として、つまり版画芸術として、たいへん流行した。しかしそれは、花見のように、正面切って流行したわけではない。あくまで春は春でも、春の裏側のものとして大流行したのである。というのは、江戸の庶民社会そのものが、まるで昼と夜とがあるように、自然な状況だったからで、まるで昼間ばかりの、明るいガラス張りの現在のごとき管理社会状況下では、決して生まれえないであろう。

　裏といっても、善に対する悪という意味ではなく、働くことに対する裏、つまり憩い、レストという意味である。楽しい春の画、その春画よりいっそう風流に、枕によろこびを託した意味合いで「まくらゑ」または「まくらぞうし」といっていたのである。だから、当時の武士階級(国家公務員のような位置にあった)にも受け入れられ、庶民の芸術として大いに発達した。そのことに対するペナルティー(罰則)など、ありえなかったのである。江戸時代にあっては、枕画の「性」への追求は科学的でなく、ことほどさように直接的ではなく、ただ表だけでは現わしえない人間性の厳しい追求を、感覚や感情の深さを、芸術的に極めていったにすぎなかった。

「枕画」の代表作には、菱川師宣(もろのぶ)の『源氏きゆしや枕』(一六七六)、鈴木春信の『まねゑもん』(一七七〇)(明和年間)、鳥居清長の『色道十二番』(天明年間)、喜多川歌麿の『歌まくら』(一七八八)、葛飾(かつしか)北斎の『浪千鳥』(享和年間)、歌川国貞の『吾妻源氏』(天保年間)などがあり、浮世絵師のほとんどすべてが、枕画を描いている。

〔日本の春画〕奈良時代の建築材の裏に描いた「性」に関するいたずら画きの遺品が発見されている。平安時代になって大和(やまと)絵が発達してくると、春画の絵巻も多く描かれたことと思われる。遺品としては『灌頂の絵巻』(別名『小柴垣草子』醍醐寺蔵)、『稚児(ちご)の草子』『袋法師絵詞』などが名高い。桃山時代以後になると、主として上方(かみがた)で描かれた肉筆の春画絵巻がだんぜん多くなる。それでも日本の春画が世界的に名高くなったのは、江戸時代に版画芸術として量質ともに高い水準に達した「枕画」があったからこそである。明治維新以降、江戸社会機構が失われ、木板印刷技術の終息とともに、すぐれた春画は生まれなくなった。

〔海外の春画〕江戸時代より以前、中国の南京では、明(みん)末のおよそ七〇年間(一五七〇—一六四三)に、色摺版画の春画がつくられている。たとえば『風流絶暢図』『青楼綴景』『花営錦陣』といった類のもので、格調の高雅なものであった。それが、清(しん)朝になってからは、肉筆画の春画類はあっても、芸術的にすぐれたものはなくなった。

　ギリシアの壺絵、ローマのポンペイ住居の壁画にも古代の春画の遺品がある。〈渋井　清〉

春慶塗 しゅんけいぬり　漆工芸の塗漆法の一種。木地を黄色または赤色に染め、透明な透漆(すきうるし)をかけて、木目の美しさを見せた塗り方。木地の着色法は黄色と赤色の二色に限られ、黄色には梔子(くちなし)、キワダ、雌黄、石黄、オーラミン、チオフラビンなどを用い、赤色には洋紅、スカーレット、フクシンなどを使用する。春慶塗の産地としては、秋田県の能代(のしろ)や角館(かくのだて)、茨城県粟野(あわの)、岐阜県高山などがあり、能代春慶と高山の飛驒(ひだ)春慶の名が知られ、現在も生産されている。春慶塗は、応安年間(一三六八—七五)に和泉(いずみ)国(大阪府)堺(さかい)の漆工春慶の発明といわれる。しかし、奈良時代や平安時代におこなわれた赤漆(せきしつ)の技法も、木地を蘇芳(すおう)で染めて透漆をかけたもので、近世の春慶塗と同種の技法である。〈荒川浩和〉

書 しょ

●中国書道史　文字の発明と書のはじまり／各種書体の誕生／王羲之の出現と中国書道の確立／宋代以降の書の大家　●日本書道史　中国書道の影響／和様書道の開花／書道流派の発生／唐様の展開と和様の再興／近代の流れとその傾向

　書は筆や墨などを用いて、文字(漢字・仮名(かな))を書くことによって表現される造形芸術であり、文字を表記の手段としてだけでなく、筆者の芸術的創作として鑑賞の対象とするものである。したがって、印刷された文字や、日常の実用書写の文字であるとはいいがたいが、歴史的な実用文書は書る書状や写経など、芸術的にすぐれたものは、今日では書として鑑賞されている。書は、中国と日本で発達した独特の芸術であるが、これには漢字のもつ造型的な要素や用具と密接な関係があり、とくに中国では古くから六芸(りくげい)(礼・楽・射・御・書・数)の一つに数えられて、知識人必須の教養課目であった。

●**中国書道史**

〔文字の発明と書のはじまり〕中国の文字つまり漢字が発明されたのは殷(いん)(前一〇二八ごろ滅亡)時代で、この王朝は三〇世六四四年間も続いたと古文献では伝えられているが、一九世紀の盤庚(ばんこう)が遷都した遺址といわれる現在の河南省安陽市小屯村からは、多数の文字を刻した占卜に用いた甲骨片が発見されているし、また、文字銘のある青銅器も出土しているので、今から三〇〇〇年以前には文字が流行していたことは確実である。そしてこれらの文字は筆によって木簡または竹簡(長さ二〇センチ前後の物差のような形)に一片に一行一〇余字ずつ書写され、その数十片を上下に紐を通して結え、これを冊といったことは、甲骨文字に冊という形象文字があるので明らかである。このほかには帛(はく)(織物の白色の裂地)にも書されていたがこれには遺物がなく、陶片に書された文字の断片が発見されているのを見ると、筆で書写した文字に肥痩のあることがわかる。銅器の銘文にも肥痩があるので、これも鋳造する前には筆で書写したと考えられる。ただ甲骨文字は骨片に堅い針で線刻しているので、一様に細い書体になっている。そして筆は銅器の銘文にある筆の文字の先端には「ふくらみ」があるので、獣毛を集めて墨を含ませるようにし、穂先のみを細くして書写しやすくしたものと考えられる。したがって書写する場合には当然、肥痩の美や配置の美がさほど意識しなくても筆者の心には芽生えてくる。これは一つの芸術的感覚といえよう。

　周時代は西周(首都陝西省長安付近の鎬京)と東周(首都河南省洛陽)に分かれるが、西周の都は遠く西方にあるので、その初期はおそらく殷の亡臣や工匠を招致して吏務や工芸品を製作せしめたと思われ、殷末周初の銅器の銘文の文字はさほど変化しない。しかし中期・後期になると次第に銘文の文字が多くなり、字体も定着して形式が近似してくる。東周は春秋時代(前七七〇—前四八一)と戦国時代(前四八〇—前二二一)に分かれるが、春秋時代には各地の封建諸侯の勢力が拡大して朝廷は衰退してくるので、文書記録の類は多くなり文字も増加してきたが、書体にはいちじるしい変化はなく、西周の旧を守っていたようである。

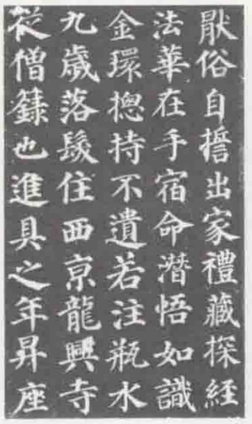
〔各種書体の誕生〕戦国時代になると、北方に斉(せい)(山東)・晋(しん)(山西)・秦(しん)(陝西)・燕(えん)(河北)、南方に楚(そ)(湖北・湖南・江西など)・呉(ご)(江蘇・安徽など)・越(えつ)(浙江)が大国として巨大な都市を経営して戦国文化もここから起こった。これを書の方面から観察すると、字体が一転して、いわゆる戦国式装飾文字ができた。これはこの時代に多くなってくる銅器の鐘の銘文の書体などにいちじるしく表現され、また斉やその他の国で鋳造した銅貨幣の文字、楚・呉・越・宋の王族が持った兵器の剣・鉾・戈などに金象嵌(ぞうがん)として施されたいわゆる鳥書といわれている文字などがそれである。文字を工芸的に装飾することは、この時代に完成された。また秦の石鼓といわれる狩猟の記念碑石(一〇個)は唐時代に陝西省の宝鶏県で発見されて以来今日まで伝えられ(現在は北京の故宮博物院に陳列)ているので、昔から古書体を代表する遺物として尊ばれている。秦の始皇帝が天下を統一した(前二二一)後に、六国の書体を統一したのが篆(てん)書で、丞相の李斯(りし)がこれを造ったと伝えられる。

そして始皇は東方を巡狩（前二一八）して、嶧山・泰山・瑯邪台・芝罘・芝罘東観（以上は山東省内）・碣石（河北省）・会稽（浙江）の諸地に頌徳碑を建設せしめた。筆者はすべて李斯といわれているが、現存の碑は泰山と瑯邪台の残石のみで、他は拓本によって伝えられている。別に始皇が二六年の詔を度量衡の銅権などに刻せしめたものがいくつも発掘されていて、その文字は刻石に見える篆書と同じで、これを統一以前の大篆（籀文ともいう）と分けて小篆といっている。また戦国時代の末期から銅印がおこなわれ、一にこれを秦印といっているが、この印に鋳刻してある文字はまた篆書で、小方角の印中の文字なので端正に形が整っている。

漢時代は前漢（前二〇六―前二六）と後漢（前二五―二二〇）に分かれ、前者は長安を後者は洛陽を首都とした。漢は秦を滅亡せしめ同じ地方に首都を置いたので、秦篆はそのまま漢初に用いられていたが、そのうちに篆書よりも書写に便利な隷書が下級官吏によって発明され（隷の字は賤しい者の意）、一般に用いられるようになった。そして篆書は印文や鏡銘などの装飾的な文字としてのこり隷書が流行するが、この隷書も初期のものは古隷といわれ、後漢時代になると字形が整ってきて芸術的に華麗になるので、これを八分といった。この八分の字義には諸説あるが、左右に均整がとれて分かれているので起った名称と考えられる。草書はこの隷書をさらに簡略化して早く書写するために漢末時代ごろからおこなわれ、その草書は一字ずつ書写されこれを章草といった。章草の字義にも後漢の章帝（在位七六―八八）が発明したとか皇帝に章奏する書に用いたとかの説がある。また楷書も後漢末からでき、これは筆法を隷書の逆に用いるので、書写も隷書より速く書かれる。行書も楷書を省略してまたこの時代に始まる。

中国の西域地方は草原砂漠の地で、雨量が極度に少なく、一年に一、二回しか降雨がないので、古代遺物は腐朽しないで地下に残存している。この地方は二〇世紀のはじめ以来イギリスのスタインらによって漢・晋時代の木簡に書写された記録文字が多数発見され、また一九三〇年にはスウェーデンのスベン・ヘディンらの調査隊によって、一万片もの木簡が新疆省居延海方面や楼蘭から発掘された。これらの木簡文字によって漢から晋時代にいたる書体の変化が判明し、またそのなかからは紙に書写されたものも発見された。

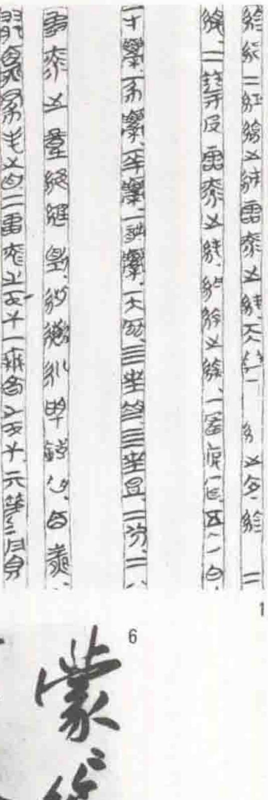
紙は後漢の初期に蔡倫によって発明されたと伝えられ、二世紀ごろには一般に普及する。後漢の


5

4

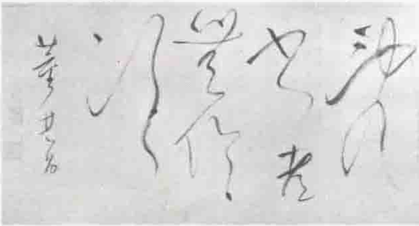
3

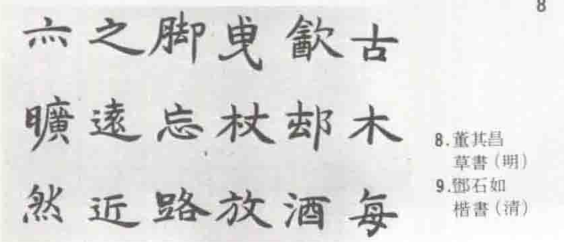
2


1

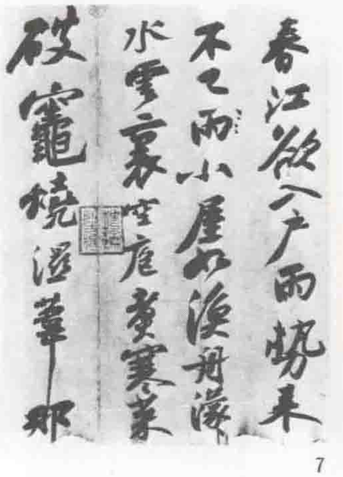
書 （中国）

1.竹簡 戦国時代(楚) 2.石鼓文 周代 3.王羲之「奉橘帖」(晋) 4.欧陽詢「九成宮醴泉銘」拓本(唐) 5.顔真卿「竜興寺碑」拓本(唐)


8


9

8.董其昌 草書(明)
9.鄧石如 楷書(清)


7

6

6.黄庭堅「伏波神祠巻」(宋)
7.蘇軾「寒食帖」二首 部分(宋)

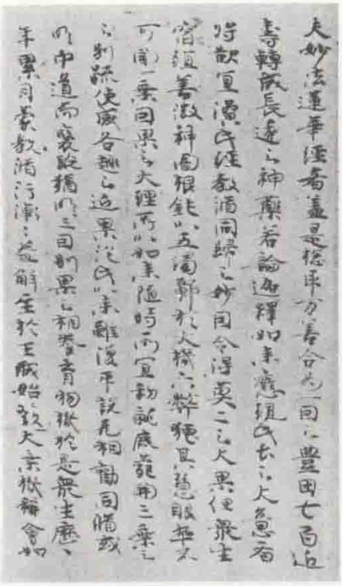
霊帝の熹平四年に建立した熹平石経は蔡邕であると伝えられ、六四個の碑石の表裏に易その他の経書を隷書で刻したが、これは紙に書写してから石工が刻したと考えられる。後漢時代には多くの美しい隷書の碑が各地に建立されたが、紙に書写することになって書はいっそう芸術的に表現されるようになり、書は芸術として勃興してきたのである。

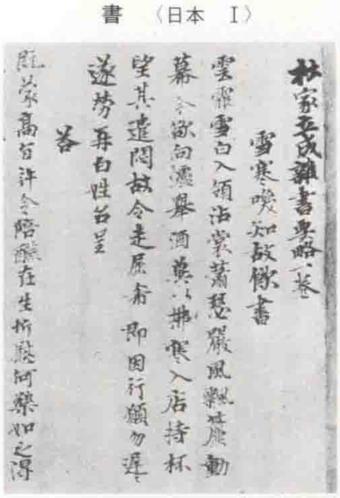
〔王羲之の出現と中国書道の確立〕 後漢・三国をへて晋時代になるまでに書家として知られる人物は出てくるが、東晋（三一七―四二〇）になると書の聖人といわれる*王羲之が出る。この羲之の書として伝えられたほとんどの書は尺牘（手紙）で、有名な『蘭亭序』のごときも一字の大きさは約二センチの小字である。この大きさの文字で彼は楷・行・草の三体の書風を巧妙に駆使して書いた。いずれの文章も短いので一字ごとに工夫がこらされ、ことに尺牘は宛先が友人なので心も豊かに屈託なく、一字一句に大小肥痩を整えられるので、書としての妙が尽くされ無限の余韻が含まれる。羲之の子の献之もまた父を継いで書に秀でた。晋時代には石碑を建立することが禁止されていたので、書はこのような身近でかく短文・尺牘の書に工夫が集中された。そして王羲之父子の出現によって中国の書道の基礎は確立された。やがて南北朝になり仏教が流行してくると、写経が盛んにおこなわれて楷書で美しく書写され、いわゆる写経体ができる。また北魏では石碑・墓誌銘などが鋭鋒を用いた雄偉な楷書で刻されたが、墓誌は地下に埋められ、石碑なども数が少ないので、近世になってからこの時代の書は再認識された。

隋唐時代は王羲之の書風が勃興し、陳の僧智永、隋の僧智果らは羲之の伝統を継承し、初唐の太宗は羲之の書を蒐集し、*欧陽詢・*虞世南・*褚遂良らはいずれも王書を学んで一家をなした。そして唐時代には石碑を建てることが流行したので各名家の書は碑に刻されて人目をひき、また碑拓がおこなわれてきて一般人の書に対する関心は非常に深くなり、わが国にも大きく影響してくる。この時代に書はすでに芸術として尊重されて王羲之の書がその標準とされていたが、また別に飛白書のごとき絵画に近い書体も扁額に書され、*張旭のように自由奔放な草書をかく人物が出るなど、一面には従来の形式に束縛されない新しい傾向も現われてきた。

〔宋代以降の書の大家〕 宋時代は北宋時代（九六〇―一一二七）に*蔡襄・*蘇軾・*黄庭堅・*米芾が輩出して宋の四大家といわれた。この時代には水墨山

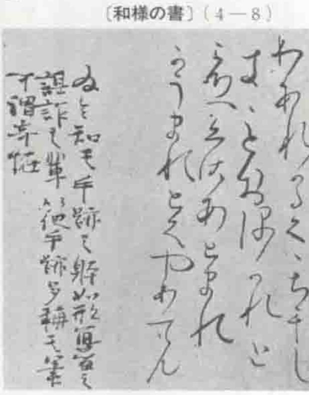
書〈日本 I〉



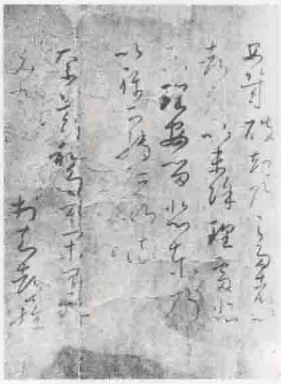


1.江田古墳出土大刀銘（5世紀）
2.聖徳太子「法華義疏」(615) 御物
3.光明皇后「杜家立成雑書要略」(8世紀)

〔和様の書〕(4—8)

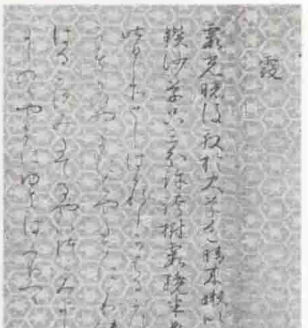


4.藤原定家臨書「土佐日記」国宝 前田育徳会



5.小野道風「秋萩帖」(平安中期) 国宝 東京国立博物館

6.「高野切古今集（第一種）」(平安後期) 重文 東京 五島美術館



7.「粘葉本和漢朗詠集」(平安後期)御物

8.「西本願寺三十六人集(石山切)」(平安末期) 重文

水画も興隆してきたので、書も芸術的意図をもってかかれた。ことに蘇東坡（蘇軾）・黄山谷（黄庭堅）の書にはこの傾向が強く表現されている。米元章（米芾）は水墨山水画にも巧みであったが、彼自身は蘇・黄に親しく、むしろ書に重きをおいていた。またこの時代の官僚文人はいずれも書に対して関心をもち、筆・墨・硯・紙の*文房四宝が高く評価され、拓本が多くつくられて書の指導的役割を果たし、南宋時代になると四書（大学・中庸・論語・孟子）と書は教育の根本として広く一般民衆の間に浸透していった。

元・明時代には元の*趙孟頫（子昂）、明の*文徴明・*董其昌など書の名家として知られる者は数十人もある。明時代には草書を能くする者が輩出し、祝允明（江蘇省蘇州）・陳献章（広東省新会）らに次ぎ明末には*王鐸・*傅山・*倪元璐・*張瑞図らがでて狂草の大書を巧みにした。

清時代（一六四四—一九一二）になり康熙帝の治世によって人心も安定し、書もこれを反映して清雅になった。そして乾隆帝のときには*張照・*梁同書・*翁方綱・*劉墉らの名家が輩出して楷行草の美を競ったが、この時代の特長は篆書・隷書の名人である*鄧石如や*伊秉綬らが現われて秦漢の古体を巧みにしたことである。清末になると*趙之謙が出て北魏の書体をもっぱらにし、*呉昌碩また石鼓の古篆を巧みにするなど、書は芸術として古今を一貫するほどに成長した。〈杉村勇造〉

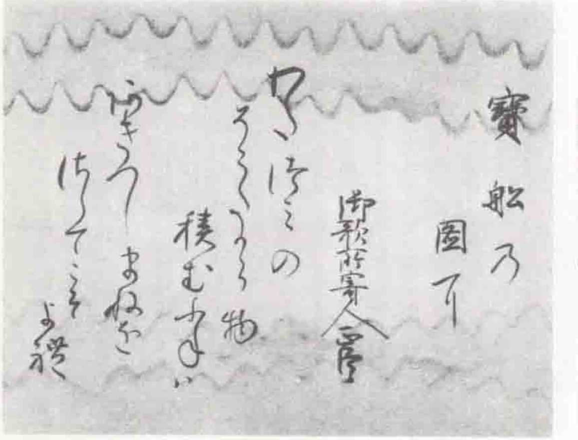
●**日本書道史**〔中国書道の影響〕日本における文字の使用は、漢字の伝来にはじまる。かつてはそれに先行する「神代文字」の存在が主張されたことがあるが、今日では否定されている。『古事記』に応神天皇の朝に百済国から和邇吉師（王仁）に『論語』一〇巻、『千字文』一巻を持たせて貢進したとあるが、この記事はそのままには信じえない理由がある。しかし、大和朝の早い時期から、朝鮮半島と密接な交渉があり、中国大陸へも数度の遣使が記録され、この間に漢字文化が次第に浸潤してきたことが想定される。六世紀になると、漢字・漢文の学習はかなり本格的になり、大和朝の末期である飛鳥時代には仏教の経論も輸入され、半島・大陸の文化が全面的に採りいれられるようになり、ついに律令国家の成立となる。はじめのころは、主として百済からの帰化人にたよっていた記録などのことは、おいおい日本人自身によって処理されるようになっていった。反正天皇（五世紀）のときと推定されている熊本県の江田古墳出土の大刀銘には、明らかに帰化人の署名があるが、法隆寺の薬師造像銘（六〇七?）・釈迦造像銘（六二三）になると、かならずしも帰化人の手になるとは考えられず、現存最古の肉筆の長巻である『法華義疏』（六一五）は、わが聖徳太子の親筆と信ぜられ、日本の支配階級の至りえた境地を示す恰好の証本となっている。

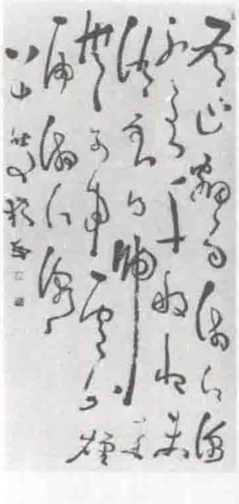
わが国の初期の書は、もちろん直接半島の影響の下にあったわけであるが、その源流が大陸の北方に発したか南方に由来するものかは、いまだ十分に鮮明にされていない。南朝と北朝と対立し、文化的にも傾向の異なるところのあった大陸は、隋によって統一（五八九）され、わが朝より遣隋使の派遣（六〇七）によって、直接大陸文化が流入することになる。短命な隋が亡びた（六一八）後は、唐が大陸を支配して、長い安定期に入る。わが国はこれと修交を続け、唐の文物制度がほとんどそのまま採用され、上層階級の生活は、唐文化の植民地の様相を呈するに至る。

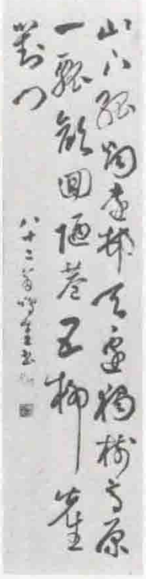
奈良時代には、前後六回にわたる遣唐使の派遣によって、唐都長安の流行がいちはやく伝わり、書においても、唐の大家欧陽通（?—六九一）の筆法の特徴を示す『金剛場陀羅尼経』（六八六）が、彼の生存中早くもわが国で書写されていることなどからも立証される。毎回の遣唐使は、唐人の名蹟を多く将来し、その中には現在まで正倉院その他に伝存されているものがあり、また邦人による本格的な唐風の書としてすぐれた遺品『聖武天皇宸翰雑集』（七三一）も現存する。そのほか、*光明皇后の御書と伝える『楽毅論』『杜家立成雑書要略』なども、唐朝の専門家の筆と比べてもひけをとらぬものである。この時代になると、すでに文字を美しく整えて書くという程度をこえて、唐人の理想とする晋の王羲之を中心とする「書法」を意識にのせ、王書の精良な搨模本などを輸入し、直接それを学習していることは注意されなければならない。また、聖武天皇の天平年間（七二九—七四九）は、仏教の飛躍的高揚期であったが、大規模な国立の写経所が設けられ、それを専業とする人々によって精妙な写経が多く書かれたことも注目される。

〔和様書道の開花〕つづく平安時代は、日本における書の一つの頂点であった。文化史的には、唐風文化の時代と国風文化の時代とに区分されているが、書においても、唐風の書が最高潮に達し、ついでそれに代わる国風の書—仮名書道が見事に開花したのがこの時代である。平安京に都を遷した桓武天皇の世には、*最澄・*空海がともに入唐し、その留学が書の上にどれだけ加えるものがあったかわからぬが、最澄の温雅な風と空海の豪放な書は、ともに当時の唐人の書とまったく異なる

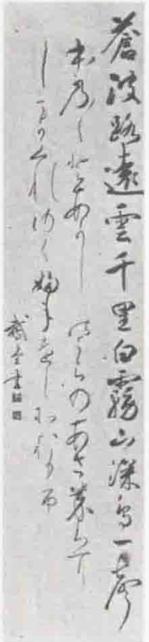
書〈日本 II〉


阪正臣　和歌懐紙

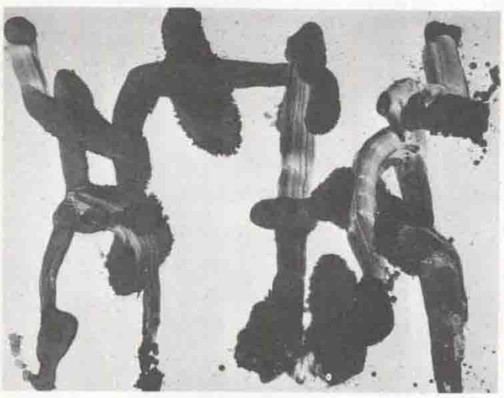

中林梧竹　七言絶句

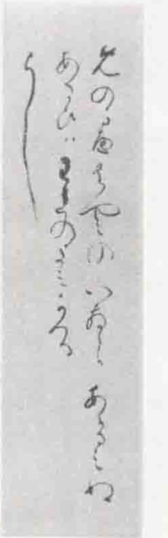

日下部鳴鶴
七言絶句

西川春洞　篆書額


小野鵞堂　詩歌軸

比田井天来　隷書額


比田井南谷　墨象「No. 58−45」


尾上柴舟　短歌軸

ところはない。同じく留学した*橘逸勢も書の妙を称せられ、文教に熱心で詩文に長ぜられた*嵯峨天皇もまた空海と書の優劣を争ったといわれる。嵯峨帝・空海・橘逸勢の三人を後世「三筆」と呼んで、平安初期の代表とするが、当時書の名手はもとよりこの三家に止まるものではない。すこしく間をおいて、*小野道風・*藤原佐理・*藤原行成の三人が、相次いで興起し、「三蹟」として平安中期の代表とされる。彼らの書は、確実な遺品は少ないが、漢詩文を書きながら、すでに唐風の堅勁をきらって優麗な筆致をみせ、いわゆる和様書道がここに発足するのである。

漢字を借用して日本の固有名詞を表現するなどのことは、最古の大和朝の金石文にすでにあったが、おいおいこれを利用して国語を書き表わす工夫がなされ、やがて字形は変改されて仮名の成立となる。遣唐使の停止（八九四）によって大陸からの刺激が少なくなり、漢詩文は衰退するが、代わって国風文化が興隆し、和歌の発達をうながした。これとともに、仮名も実用の域をこえて、鑑賞の対象とされるようになった。三蹟に先だつ*紀貫之は和漢の学にすぐれ、『古今和歌集』（九〇五）の撰者の一人となってそれに仮名序を書いているほどで、能書としても重んぜられていた。彼の手蹟の確実なものが見られないのは残念であるが、この前後が仮名書道の発端であろうと考えられている。貫之の時代の仮名の状況は、彼の自筆稿本の一部を*藤原定家の臨模した『土佐日記』によって、ほぼ推察され、またその自筆として伝承されてきた『自家集切』は時代はやや下るが、その延長線上にあり、早期の作例として重要なものとされる。伝藤原佐理筆の『賀歌切』、伝小野道風筆の『秋萩帖』も比較的古いものである。

仮名が完成し、最高に達した遺例は、三種の異なった手跡を含む『高野切』と称せられる古今集の写本である。その第一種はもっとも雅健、自然でわざとらしさのない品格の高いもので、第二種は古勁でやや渋味を感じさせる。第三種は才気あふれる暢達の筆であるが品格はやや落ちる。この三種はまた当時の傾向の三つの流れを代表しているように見える。これに関連する有名な古筆が多数あるが、今はことごとく挙げがたい。次に重要なものとして『和漢朗詠集』の初期の手写本がある。これは藤原公任（九六六―一〇四一）の撰とされ、その時期は寛弘八―九年（一〇一一―一二）ごろと推定される。そして成書後あまり時を隔てない写本は、『高野切』と密接な関係が考えられ、その内容の親しみやすく、分量が適宜であったため、習字手本としての実用と、鑑賞を兼ねて大いに流行し、特殊な美しい紙に書かれて、調度品として愛蔵されたものも多い。

平安時代は元暦二年（一一八五）の平氏没落までなお長く続くが、貴族の退潮は優雅な書道の下落となって表われ、仮名も粗放となっていく。こうした中で、晩期の傑作とせられているものに『西本願寺本三十六人集』がある。これは二〇人ほどの人の分担執筆、いわゆる寄合書であるが、なかには名家藤原定信（一〇八八―一一五六）の筆と推定される部分もあり、書写は寛弘九年（一一一二）という説が有力である。類のない華麗多様な料紙を使用し、書としては初期の筆力と格調には及ばないが、それぞれの個性を表わしている点は評価されるべきである。こうした華美の嗜好は写経にまで及び、*装飾経の出現をうながした。その最高として『平家納経』（一一六四）が挙げられる。

〔書道流派の発生〕平安の仮名書道ははなはだ多彩で、一概に挙げることができず、無数の断簡零墨にいたるまで、好事家や茶人の間にいろいろな名をつけられて愛好されているが、その末流にいたっては、骨董としての価値はあっても、書として見るべきものは少ない。鎌倉時代に入っても藤原俊成の才気、藤原定家の豪毅といった特色を見せる人、また西行と伝える『一条摂政集』のような流麗な書もあるが、概して振わなくなり、江戸時代の復活を待つことになる。この間、藤原行成を祖とする世尊寺流など、世襲によって書法の伝統を伝える努力もなされたが、凡庸な人が続いて、いたずらに因襲的な様式を授受するにすぎず、まったく活気が失われた。中途に世尊寺の流れをくむ*尊円法親王があらわれてわずかに気をはき、一家の中興とされ、青蓮院流の祖となったが、江戸時代に入って御家流となった。これは標準書体として公私の文書に永く使用せられた功績は高く評価されるべきであるが、それだけに個性のないおもしろくないものとなってしまった。

鎌倉時代になると、大陸との交渉が復活し、宋の文化の影響を受ける。とくにその顕著なのは禅僧の往来である。禅家の書は技法を超越した直接表現をとり、一般の書と同一には論ぜられない。その筆跡は「墨蹟」と呼ばれて格別に尊重されるが、歴史上から見れば、主流ということはできない。しかし、その影響は公卿から天皇にまで及んで、花園天皇や後醍醐天皇のように、宋風を学んだ人々があらわれる。

〔唐様の展開と和様の再興〕江戸時代になると、

宋・元のあとをついで大陸を支配した明の影響を受けることになり、ふたたび正統な書が学ばれることになった。その第一は黄檗派の僧*独立によって宣布されたもので、この新しい書風は「*唐様」と呼ばれ、江戸末期より明治にいたるまで、士人の学ぶところとなった。また、長崎に上陸した唐人から明の大家文徴明の書法を授けられた*北島雪山、その流れをくむ*細井廣澤は、いよいよ唐様の流行を広めた。廣澤には書に関する著述もあって、後世に与えた影響も大きく、書に関する知識を高めた功績は多い。一方、大師流をはじめた藤木敦直(一五八二―一六四九)の門流も、和様をかねながら唐様の研究につとめ、明人の書法学習書を版刻したりしている。この時期にはさらに直接法帖碑版を輸入して学ぶことが盛んになり、一般の水準はいちじるしく上昇する。その結果、学者文人といわれるほどの人々の中には、ことさらに書名はなくとも、しかるべき根拠のある字を書く人が多く、この点、本土の大陸のあり方に近づいたということができる。

江戸の初期には、久しく沈滞していた和様書道も、*本阿弥光悦、*近衛信尹、*松花堂昭乗ら、いわゆる「寛永の三筆」によってふたたび活気を呈し、*近衛家熙のように、平安時代に直接迫ろうという名手もあらわれた。しかし和様はよい後継者を得ないのでふたたび振わなくなり、明治の復古を待つことになるのである。唐様のほうでは、碑帖ばかりでなく、文献も多く舶載されて、明の後を承けた清の学問方法まで学ぶことになり、幕末の大家*市河米庵のように、多くの著述を発表する人まで現われた。また、わが国に古くから伝存する唐代の書跡に目をつけ、これを研究して格調高い書を完成した*貫名菘翁(海屋)の見識は驚くべきで、今日でもその評価はゆるがぬものとなっている。しかし一般には、平明暢達な*巻菱湖などの書が愛好され、広くおこなわれた。唐様の諸家の中には日常通行の行草書のみでなく、隷書や篆書にまで手をのばした人があり、これは前代になかったことで、大きな進歩ということができる。さらには*篆刻も邦人の手によってなされることになった。これも特記すべきことである。

徳川氏が退いて明治の世となっても、唐様の流派はなお大きな勢力をもち、唐の顔真卿の書を学んで一家をなした長三洲(一八三三―一八九五)をはじめ、大家と称される人が少なくない。しかし明治一三年(一八八〇)に清の学者楊守敬が万余におよぶ漢魏六朝の碑版を携えて来朝し、その刺激によって「六朝書」を唱道する*日下部鳴鶴らによって、書風および研究方法に大きな革新がみられ、鳴鶴流となって一世を風靡するにいたる。相前後して*中林梧竹は清国に渡って楊守敬の師の潘存に学び、帰国後は特異な作風を見せて喜び迎えられた。また清末の退廃趣味の横溢する徐三庚に心酔し、新鮮な書を流行させた*西川春洞も門流が栄え、今日の日展書道にまでその勢力を張っている。和様においては、多田親愛(一八四〇―一九〇四)、大口周魚(一八六四―一九二〇)らの古筆の新研究によって、平安の仮名が再認識され、阪正臣(一八五五―一九三一)、小野鵞堂(一八六二―一九二二)などの温雅な書風が流行するにいたった。しかし鵞堂流はあまりにも通俗に流れてついに軽視されるようになり、のちの尾上八郎(柴舟、一八七六―一九五七)の研究は「和様」を終息させて、「上代様のかな」として新風を吹きこみ、今日に及ぶ。

鳴鶴の系統は師風を継承して大きな勢力をなしたが、やがて潮のひくように衰えた。独り特異な立場をとった*比田井天来は、今日までその影響が絶えることがない。すなわち、天来は自身が師風に追随することなく、碑版法帖や当時新発見の資料であった木簡などの研究によって、まったく新しい境地を開いたうえ、門人たちに自分のまねをすることを許さず、それぞれ独特の道を進ませたため、一人一人みな一家をなしたからである。

〔近代の流れとその傾向〕明治以来、教育が普及し、習字をする人も急速に増えたため、書道塾も大いに繁昌した。それに大正一三年(一九二四)の日本書道作振会にはじまる書道展は、昭和の泰東書道院、東方書道会、大日本書道院とますます発展し、「習字」から「書道」となって、素人も条幅などを書くようになる。書家もその技量を展覧会の大作で競うようになって、型式・内容ともに変化することになった。第二次大戦と敗戦後の混乱は、書道など一時顧みるものもなくなったが、再起した日本書道美術院は、まったく戦前の復活であった。さらに日展へ書道の参加、毎日書道展という総合的な展覧会も、その事情は異なることがない。こうしたあり方が、よいか悪いかということは性急に断定すべきではないが、今や書家にとって書は書斎や茶室のものではなくなり、展覧会作品を中心とするにいたったことは事実である。篆刻もまったくこれと軌を一にし、展覧会の印は異常に大きく、いたずらに刻技を見せるだけのものとなってしまった。今や書道はブームといわれ、絶え間なく書道展が催され、出版も盛んである。書塾の繁昌も空前のことで、学校教育においても、戦前の状態に引き戻そうとする努力がなされつつある。一般への普及は、閉ざされた書道会というもののあり方に、何らかの旋回をうながすようになるかもしれない。

なお、戦後あらわれた一つの傾向として、従来のように漢詩文を無意味に書き連ねることにあきたらず、親しみやすい現代の詩文を書こうという「近代詩文」と名づけられた分野が開かれ、また文字を書かない書という「前衛書道」または「墨象」と呼ばれるものが起った。ともに将来の発展が注目されるものである。さらに、最近、古碑帖および書道史の研究がようやく緒についたことも挙げておかねばならない。新中国における考古発見の多いことは、いっそうこれをうながしているのである。〈伏見冲敬〉

中田勇次郎著『日本の美術別巻 書』(一九六七・平凡社) ▽『書道全集』全二六巻・別巻二巻(一九五四―六八・平凡社) ▽堀江知彦著『原色日本の美術22 書』(一九七〇・小学館)

徐渭 じょい (一五二一―九三) 中国、明代の書画家。字は文長、号は天池・青藤・水田月老人など多い。浙江省山陰県(今の紹興市)の人で、明の正徳一六年に生まれた。彼は詩文の才に秀でて文章をもって胡宗憲の幕友になったが、戯曲作家としても『四声猿』の名作がある。書にもすぐれて、『玄抄類摘』の著があり、日本でも江戸時代に覆刻されている。画は山水・人物・花卉を巧みにして、表意派の第一人者として鄭板橋・呉昌碩・斉白石に至るまで尊崇している。性質は奇で日本刀を愛し、また倭寇の対策を議し、妾を殺して獄に七年間も繋がれることなどがあったが、それだけに芸術家としては無類の才能があった。万暦二一年、七三歳で卒した。〈杉村勇造〉

書院 しょいん 建築用語としては*書院造の住宅の客座敷で、*床の間に接してそれと直角に設けられた一種の窓の形式を指して用いられる。書院の起原は、鎌倉時代に住宅の一部の部屋に、外に突き出すような形にして厚い板を床から三〇センチほどの高さにつくりつけ、その上に引違いの明障子を立てた窓をつけたもので、当時は出文机と呼ばれ、読書や執筆に用いた。書院は本来、中国語で書斎や学校を意味するが、右のような書斎的な用途から出文机の別名になったと考えられる。また近世の書院造の邸宅の客座敷を書院と呼ぶことがあるが、これは書院形式の窓をもつことや、書斎の連想から生まれたものであろう。書院は屋外や廊下に突き出た形でつくられるのが正式で、これを付書院と呼び、それに対して外に突き出ない略式のものを*平書院という。江戸時代の書院の意匠には、窓枠を*火頭窓の形にしたり、障子の桟に変った文様を用いるなど、いろいろな変化が試みられている。〈大河直躬〉

書院造 しょいんづくり 日本の近世住宅の基本をなす様式。部屋を一ないし三列に並べ、その主室の上の手に床の間・違い棚・付書院を固定設備として備え、また間仕切に襖・障子・舞良戸などの引違い戸を用いるのが大きな特色である。江戸時代にその中心的な建物を書院(大書院・白書院・*黒書院など)と呼ぶことが多く、この名称が生まれた。書院造の様式を構成するいろいろな要素は中世を通じて形成されたもので、それは古代の貴族住宅の様式である*寝殿造がその内容を次第に変化させてゆく過程でもあり、一五世紀の足利将軍の邸宅には、すでに違い棚、付書院などの固定設備が用いられ、間仕切も引違い戸である。この中世後期の住宅様式を書院造の初期的様式とみる見解と、主殿造という独自の様式としてみる見解とがある。

〔配置〕書院造の配置形式は桃山時代の一六世紀末から一七世紀初めにかけて、大規模な武将邸宅の造営のなかで完成された。その建築の構成は、広間と呼ぶ建物を中心に、御成御殿・対面所・書院・遠侍・玄関などからなる接客用の建物が大半を占め、居住のための建物はそれとは別につくられた。これらの建物は対称的な配置をとらず、庭園に面して雁行形に並ぶものが多く、相互に廊下で結ばれる。

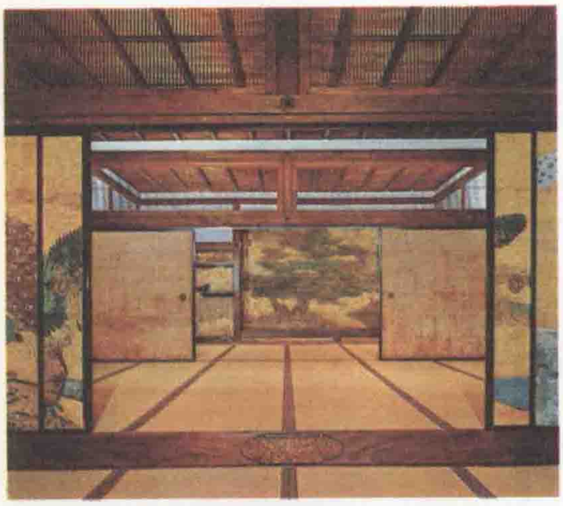
〔平面と構造〕書院造の主要建物は互いに類似した間取形式をもつ。中心建物である広間では、上の手の空間は、床を一段高くした上段の間とし、その正面に押板(床の間に似たもので幅の狭い板を床面に用いる)と違い棚を、側面には付書院(単に*書院ともいう)、帳台構(寝室の入口の装飾形式で武者隠しともいう)を設ける。周囲の襖や壁には障壁画を描き、天井や欄間にも豪華な彫刻・文様彩色などの装飾を用いる。部屋の床面はすべて畳を敷きつめている。その代表的な遺例は二条城二の丸御殿や西本願寺書院である。江戸時代の書院造は一般に右の様式を簡略化したものが多く、部屋の並べ方も一列で、帳台構や豪華な装飾を廃し、茶室の影響で押板の代わりに畳敷きの床の間を用い、土壁のものが多くなる。とくに茶室の影響を多くとり入れた書院造を*数寄屋造と呼ぶことがある。江戸中期ごろから書院造は農家や町家などの民家にもひろく取り入れられ、床の間をもつ客座敷がつくられるようになり、床・棚・書院などを禁止する法令が出されたが、あま

り効果はなかった。明治以降の都市住宅も書院造を規範的な様式としており、その影響が薄れるのは第二次世界大戦後である。→床の間　→棚　→書院　〈大河直躬〉

蕭雲従　しょううんじゅう　(一五九六—一六七三)　中国、明末、清初の画家。字は尺木、号は無悶道人とも鐘山老人ともいった。安徽省蕪湖の人で、明の万暦二四年に生まれ、明末の崇禎年間に大学に入る資格を得たが、清朝になったので一生仕えず処士として終わった。彼のこのような節操はその画にもよくでていて、厳しさが見られる。山水・人物に巧みで、その楚辞の『離騒図』と『太平山水画譜』は木版として刊行され、日本に伝来したので祇園南海や池大雅らがこれによって南画を学んだといわれ、わが国の南画発展史に大きな関係をもっている。康熙一二年に七八歳で卒した。　〈杉村勇造〉

松花堂昭乗　しょうかどうしょうじょう　(一五八四—一六三九)江戸時代初期の書画家。俗姓中沼、名は式部、惺々翁また空識と号し、松花堂は晩年の号である。天正一二年和泉国（大阪府）に生まれ、男山八幡の社僧となり、滝本坊実乗を師とした。寛永四年（一六二七）師が遷化すると、滝本坊の住持となったが、一〇年後、そこを出て新たに方丈を構え、松花堂と名づけた。寛永一六年九月一八日、五六歳で没した。

昭乗は茶道をたしなみ、書画その他の鑑識に長じ、また蒐集につとめた。書は御家流より入ったが、のち弘法大師（空海）の筆跡を慕い、画は牧谿を好んで洒脱な趣を得た。特に晩年の流麗な書は、当時の人々の生活の気分とよく一致するため、喜び迎えられてよく習われ、「松花堂流」または「滝本流」と呼ばれて版本となって流布するに至った。のち「寛永の三筆」といって、*本阿弥光悦、*近衛信尹と並び称されるが、その書風のもっとも普及したのは昭乗であった。　〈伏見冲敬〉



書院造　醍醐寺三宝院の表書院　外部は寝殿造の名残があるが，内部は筬欄間や棹縁天井を用いるなど，比較的簡素な書院造で，各室の襖には水墨画や極彩色の絵が描かれている。国宝

松花堂昭乗　「楽志論」　部分　絹本　縦26.7cm

定慶　じょうけい　鎌倉時代の*慶派の仏師。この名の仏師は鎌倉時代に三人いたと伝えられる。大仏師法師定慶、肥後法眼定慶、越前法橋定慶がそれである。第一の大仏師定慶は*康慶の弟子と推定され、建久七年（一一九六）興福寺東金堂維摩居士像、建仁二年（一二〇二）同寺梵天・帝釈天像をつくっており、宋代彫刻の作風を加味した写実的な傾向の作家で、非常にすぐれた技量を示している。第二の肥後法眼定慶は貞応三年（一二二四）東京芸術大学蔵の毘沙門天、同年京都大報恩寺の六観音、嘉禄三年（一二二七）鞍馬寺聖観音像をつくり、さらに鎌倉にも下向して造像した記録がある。第一の定慶よりさらに宋風の影響の強い作家である。越前法橋定慶は一三世紀末の記録に現われるが、作品は残っていない。　〈佐藤昭夫〉

定慶　「維摩居士像」(1196)　木造彩色　像高87.9cm　国宝　奈良　興福寺東金堂　鎌倉新様のいちじるしい特色である宋朝様式を示した作品で，服飾にそれがよく表われている

荘厳具　しょうごんぐ　仏像、仏堂などを装飾することを荘厳といい、そのために用いるものを荘厳具という。荘厳には仏体につけられた身荘厳と仏体から離れた荘厳とがある。身荘厳とは宝冠、耳飾、胸綴、瓔珞、条帛などをさし、仏体から離れたものには台座、天蓋、厨子などがある。光背は荘厳本来の意味からいえば荘厳具ではないが、造像法の上からいえば荘厳具に含めて考えられる。ここでは身荘厳を除いて説くこととする。

●**台座**　像を安置するための台であるが、仏像彫刻の台座は単なる台というだけでなく、像の荘厳の一つとして重要な意味をもち、像の種類とか時代などによっていろいろと異なるが、蓮華をかたどった蓮華座と方形から発達した須弥座の二系統が主である。蓮華座はふつう如来・菩薩に用いられ、最上部の蓮肉・蓮弁の下に付属する重ねの数によって三重とか五重などの別があり、大仏座（蓮華と反花だけの簡単なもの）・踏割蓮華座（二つの小蓮華に片足ずつのせる座）もその一種である。また蓮弁の葺き方によって、魚鱗葺（うろこ葺ともいう。一つの蓮弁と、すぐ上または下に位置する蓮弁がたがいちがいに並ぶもの）・葺寄（上下左右並列する葺き方）に分け、その蓮弁が何段になっているかによって、三遍葺とか五遍葺とよぶ。蓮弁を蓮肉につける方法として、一枚ごとに足（ふつう金属製）をつけ、これを蓮肉につけた穴にさしこむのを挿蓮弁といい、藤原時代以前の台座に多い。また蓮弁を直接蓮肉へ打ちつけるのを葺蓮弁といい、鎌倉時代以後ふつうに用いられる。須弥座は仏陀の住むという須弥山にかたどったのでこの名があり、全体が宣の字形なので宣字座、またこの台座には像の衣が垂れかかるのが多いので裳懸座ともいう。荷葉座は蓮の葉を伏せた形で、帝釈天・吉祥天など天部に多く、仏菩薩には用いないが、誕生仏に用いた例はある。また、岩をかたどったものに岩座・州浜座・瑟瑟座などがある。岩座は木を岩形につくったもので、平安時代から鎌倉時代には朽ち木を組んで岩を表現した。明王・天部像に多いが、観音像に用いた例も少なくない。州浜座は水平の層を重ねた岩形で、海浜の州浜の形に似ているため名づけられた。瑟瑟座は角形の木を井桁に組んだもので、磐石の象徴とされ、不動明王に用いる。また高僧像には四角い箱のような礼盤座、それに背板と肘掛をつけたような牀座、椅子のような曲彔座（禅宗高僧像、つまり頂相に用いる）があり、鳥獣をあらわした禽獣座もある。ほかに神像や肖像には上げ畳座も用いられる。

●**天蓋**　天にかかるかさの意で、仏像の上にあるかさのこと。源流はインドにあり、熱帯地なので貴人は外出にはかさをさすのが例で、仏陀の説法が屋外でおこなわれるときにもそうしたかさを用いたので、仏像にもやはり宝蓋をかざす風が生じたのだという。最初は傘のような皿形のものと思われるが、次第に装飾化され、いろいろな文様をつけ、形も蓮華を形どったものとか、方形、六角や八角のものが生まれた。また天蓋から幡（はた）を垂らしたり、宝珠や瓔珞をつけたものもある。法隆寺金堂の天蓋などの側面は幡の垂れた様子を表わした例である。

●**光背**　仏像の背後にあって仏体から発する光明を表わすもの。後光・御光ともいい、頭部につくのを頭光、体部の背後まであるのを挙身光という。頭光は光明のもとである白毫を中心に位置させるものである。もともとは単なる丸い輪状のものだったが、次第に装飾化して、いろいろな形のものになった。意匠には、蓮華・唐草・迦陵頻伽・化物・梵字・輪宝などのついたものがあり、材料は木・金属（主として金銅）、まれに乾漆などが用いられる。製法によって板光背（浮彫・彩画）と透彫光背に分けられる。頭光と挙身光はさらに次のように分類される。

(1)頭光　①円光　円板状のもの。②輪光　輪状の

もの。③宝珠光　宝珠形。飛鳥・奈良時代に多い。④放射光　光線を表現する筋が中心から放射状につく。傘御光・筋御光ともいう。⑤不規則形光背　火炎光という。

(2)挙身光　①二重円光　②二重輪光　頭光の輪光の下に同様の身光がついた、だるま形のもの。二重円光もこれに同じ。③円相光　頭光・身光とも円だが、身光部が大きくなって頭光を包みこんだ形。愛染明王はこの形の赤色のものを用いる。④古舟形光　光背の肩部が幅広で、下へ直線的にすぼまった形。飛鳥・奈良時代に用いられたのでこの名がある。この形式の光背には一光三尊形式とよばれ、三尊の脇侍まで中尊の大きな光背のなかにつつみこんだ像もある。⑤新舟形光　光背の腰のあたりが幅広で、曲線的輪郭をもつ。⑥二重舟形光　頭光宝珠形・身光舟形の二重になったもの。一枚板でもこれに近い輪郭をもったものを含める。⑦壬生光背　頭光が円、身光が四角い光背で、壬生寺地蔵像に用いられたのでこの名がある。⑧不規則光背　火炎光。不動明王のものは、とくに迦楼羅炎とよばれる。　〈佐藤昭夫〉

障子　しょうじ　本来は部屋の内外の仕切に用いる建具の総称で、文字通り人の通行や視線などをさえぎるためのものであるが、近世以降しだいに明障子のみを意味するようになった。平安時代の*寝殿造の邸宅では、障子は、壁の代わりに柱間にはめこむもの、壁の上にはめこむもの、台の上に置くもの(衝立障子)、引違い戸など種々のものが用いられ、これらは現在の襖障子と同様に木の格子の上に紙を重ねて張り、周囲に黒塗りの框をつけ、紙の表には大和絵のような彩色した絵を描くものが多かった。襖は紙を重ね張りすることから、唐紙は表面に唐紙を張ることから生じた名称であろう。*内裏の紫宸殿に用いられた賢聖障子は中国の聖賢や名臣の肖像を描いた襖障子である。鎌倉時代から室町時代にかけて、住宅の間仕切が増加するにつれて、引違いの襖障子が部屋の間仕切としてもっとも多く用いられ、また屋外との間仕切には、以前の*蔀や*妻戸の代わりに、板戸二本と明障子一本を併用する形式が多くなった。明障子は現在の障子のことで、木の格子の上に薄い紙を一枚だけ張った構造である。明障子は蔀戸や妻戸の内側に引違い戸としても用いられた。桃山時代以降、住宅の部屋の外側に縁側の廊下がつけられるようになると、部屋と廊下の間仕切は明障子を用いるのが一般形式となった。近世の*書院造の邸宅の明障子は下方に腰板をつけるのが正式で、格子は横長の方形につくり、ふつう障子紙の幅(約二七・九センチ)の中央に組子が一本入る大きさにつくった。しかし茶室では腰板を除いた簡単な形式が窓や出入口に使われ、襖障子も周囲の框を略した「たいこ張り」の形式が使われた。近世の住宅では、明障子や襖障子に種々の構造や意匠のものが工夫され、猫間障子(明障子のなかに横引の明障子を組込んだもの)、雪見障子(同様に上下式の明障子を組込んだもの)、戸襖(片面を板戸、片面を襖にするもの)などが生まれ、明障子の組子の文様も立涌や網打のようなたいへん複雑なものまでつくられた。　〈大河直躬〉

正倉院　しょうそういん　正倉院は奈良の東大寺大仏殿の左裏手にあって、有名な天平の宝庫「正倉」はこの構内にある。元来、正倉とは正税、すなわち田租の稲穀またはその他の財物を納める倉庫のことで、院とは囲いをした区域をさし、つまり正倉の集っていた一郭を正倉院と呼んだ。そして上代には中央・地方の各官庁や諸大寺などにそれぞれ設置されていたが、時代の降るとともにそのことごとくが亡んでしまい、現代ではもと東大寺の正倉であったこの一棟だけが遺存して、ついに正倉院の名を独占することとなった。

〔宝庫〕宝庫は天平時代の代表的建築の一つとして知られるが、その創建年時については諸説があって定かでない。しかしながら正倉院にある古文書の記事からして、大体天平勝宝八歳(七五六)もしくは天平宝字三年(七五九)以前であることは確かなようである。

宝庫は巨大な檜材の木造建築、屋根は単層・寄棟造・本瓦葺で、南北に長く東面して建つ。間口は約三三メートル、奥行九・三九メートル、総高は約一四メートルで、床下が二・七メートルもある高床式の建物である。

正倉院　正倉院宝庫正面。東面して南北に長く，右から北倉・中倉・南倉。 総高約14m，南北の長さ約33mある

一棟を北倉・中倉・南倉の三室に仕切ってあり、南・北の両倉は大きな檜の三角材を井桁に組み重ねて壁としたいわゆる校倉造であるが、中倉はふつうの板壁倉となっている。そしてこのような壮大かつ特異な形式の校倉は他に類例がないところから、その建築過程について三倉が同時に創建されたものか、中倉は後から増設されたのではないかなどの諸説があって、まだ決着をみていない。

ところで、この正倉は元来東大寺の付属であるが、当初からこの宝庫と庫内の宝物とは中央政府の監督下に官寺である東大寺が管理してきた。それが明治時代になって直接国家が管理することになり、明治八年（一八七五）以降内務省・農商務省を経て宮内省が管理し、現在宮内庁の所管である。なお庫内の宝物は種々の災害から守るため、今は鉄筋コンクリート造で、空気調和装置などを完備した新しい東・西両宝庫に分納してある。

〔宝物の由来〕正倉院の宝物はその成立からみて、大きく二つの系統に分けられる。一つは八世紀半ばの天平時代に光明皇太后が東大寺盧舎那仏（大仏）に献納された宝物類と、これに準ずるいくつかの品々。他の一つはこれより約二〇〇年後の平安時代になって、東大寺羂索院の倉庫から正倉院へ移されてきた宝物類である。

第一の光明皇太后の献納宝物というのは、先帝聖武天皇の崩御後その御遺物類約七〇〇点と、貴重な舶来の薬物類六〇種とを、天平勝宝八歳六月以後五回にわたって大仏に献納されたものである。そしてこの五度の献納品にはそれぞれ「献物帳」という目録がそえられていて、宝物の由来や内容などがくわしく記されている。したがってこの五種の献納宝物はもっとも由緒の正しい品々で、正倉院宝物の中心をなし、これを「帳内御物」とも呼んでとくに尊重している。なおこの帳内御物以外に宮廷から随時奉納されたものや、帳内御物の代替品など筋目の正しい品々が若干あるが、これらも帳内御物とともに宝庫の北倉に納められていて、いわゆる「北倉御物」または「北倉もの」として重視されている。

次に第二の宝物群は、平安中期の天暦四年（九五〇）六月羂索院（三月堂）の倉庫から移されてきた東大寺所用の大事な仏具・什器類である。これらの宝物群の数量や種類は前の献納宝物よりもはるかに多く、かつ個々の宝物には銘記をもつものが多いので、その来歴を知ることができる。今その銘記によってこれらを大別してみると、大仏開眼会、聖武天皇の御生母一周忌斎会、同天皇の御大葬および御一周忌斎会の関係用品その他となる。

このように、正倉院の宝物はそのほとんどが七、八世紀の古い遺物であるとともに、その由緒が正しく、また製作年代ないし使用年次がはっきりしている点は、正倉院宝物のもっともすぐれた特質であって、その文化史的価値が高く評価されるゆえんである。

〔宝物の管理〕光明皇太后が大仏に奉献された宝物類は、献納の後やがて正倉院宝庫の北倉に納められたが、これはあくまでも官有財産として官家の支配下におかれていた。したがって北倉の開閉と宝物の出蔵については、天皇の勅旨または勅許を必要とした。すなわちその開閉には最初のころは中務省の監物（官物の出納事務を司る役人）の施封であったようだが、鎌倉時代に勅使の封に変わり、室町時代以降から天皇の御封となって今日に及んでいる。これがいわゆる勅封の制度であって、北倉は古来「勅封倉」と呼ばれた。

次に平安中期に羂索院の倉から移されてきた東大寺の仏具・什器類は宝庫の南倉に納められたが、その倉は当時僧綱（諸大寺を監督する役職）の施封であったため、南倉はこの形式を受けついで僧綱封（綱封ともいう）となし、もとのごとく「綱封倉」と呼んだ。この後平安末期に南倉宝物中の重要なものが中倉に分納され、やがて中倉は北倉と同じく勅封倉とされた。ところが明治時代に宝庫が直接国家の管理下に入った後、南倉も同じく勅封倉に改められた。

なお勅封の行事は、現在も毎年秋季の宝庫開閉に当って勅使（今では侍従）が立ち会いの上でおこなわれ、三倉それぞれの入口の扉の鍵に天皇御自署の封紙を取り付ける（または取りはずす）。元来勅封は正倉院のみに限ったことではなかったが、他は明治以降順次に改廃せられ、今日ではこの正倉院宝庫だけが唯一の勅封倉として長い伝統を保っているのである。

宝物の管理上、勅封と関連して注意したいのは「正倉院の曝涼」（虫干し）である。この行事も早く平安初期からはじまるが、昔は毎年決まっておこなわれたわけではなく、必要の起ったたびごとに実施していた。これが制度として毎年秋に一回定期的におこなうようになったのは明治一六年以降のことであり、また曝涼に伴って宝物の点検・調査・整理・修理などのことが実施されてきた。ただし昭和三八年（一九六三）以後は宝物が空気調和の装置を施した新宝庫に移納されて、曝涼の必要がなくなったので、その名称も「秋季定例開封」と改められるに至った。

正倉院の宝物は永い年月の間にはもちろん宝庫から出蔵されて散逸したり、あるいは庫内で朽ち果てて損亡したものも数知れない。けれども上記のような厳重な勅封制度・曝涼行事などに守られて、宝庫には現在もなお多数の宝物が伝存しており、そのうえ保存状態もきわめて良好である。一二〇〇余年前の古い遺物がいわゆる伝世品としてかくも多数完好な姿で保存されていることは世界史上にも稀な事実であって、これもまた正倉院宝物のすぐれた一特色である。ちなみに宝物の保存が完好であったことの要因としては、人為的にはさきにも述べた勅封および曝涼行事などを中心とした一連の管理方式に負うものであり、また物理的には旧来主張されてきた宝庫の校倉様式の効用というよりも、主役はむしろ庫内にあって直接宝物を格納してきた天平の杉製古櫃（唐櫃と和櫃の二種類がある）ではなかろうかと考えられる。

〔宝物の種類〕現存する宝物の総数は公的には一応七〇〇〇余点となっている。しかしこれは宝物の一点一点の数え方がまちまちのため、実際には数万点ないし十数万点、あるいはそれ以上ともいえる。たとえば鏡は五六面、弓が二七張と矢は数千本、佐波理と呼ぶ金属製の皿・盤類が一一二六口、古文書類は七八〇余巻で、その中に一万数千点の官公私文書を含んでいる。またガラス玉類は完全なものだけで約七万個に達し、染織品すなわち正倉院裂は修補整理を了えたものが大小合わせて一五万点をこえ、なお未整理のものがこれとほぼ同量ぐらいも残っている。

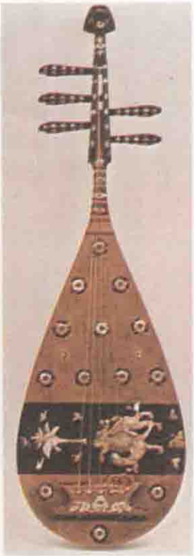
正倉院の宝物は数量が多いだけに、その種類もすこぶる豊富多岐にわたっている。そこで今これらを分類するにはいくつもの方法があるが、まず宝物の用途の上から大別してみると、おおよそ次の一二種類となる。すなわち書巻と文書、文房具、楽器と楽具、仏教関係品、年中行事品、遊戯具、武器と武具、服飾品、調度品、飲食器、香薬類、工匠具である。そしてこれらは主として当時の上層階級のものではあるが、中には無名の人々の手になった筆蹟や庶人の衣服、工匠具すなわち大工道具の類までも含まれており、当代の仏教文化ないしこれと結びついた生活文化の各方面に及んでいる。

次に宝物を製作面における技法ないし材質の上から分類すれば、書蹟、絵画、彫刻、金工品、漆工品、木竹・甲角・皮革品、陶器、ガラス・玉石製品、染織品で、その範囲は美術工芸のあらゆる分野にわたっている。そして各分野ごとに当代のすぐれた数々の技法がみられるが、中には今日すでに途絶えてしまったような特異の技法も少なくない。そこで上述の分類に従って、以下にその主要なものを簡単に挙げてみよう。

まず書蹟では、聖武天皇御自筆の雑集、光明皇后御自筆の楽毅論などの書巻類をはじめ、正倉院文書の中には良弁・鑑真・道鏡以下の有名無名の人々の多数の筆蹟がのこっており、いずれも唐代書法の強い影響を受けて、中国東晋の書聖王羲之の風をうけついでいるのが注目される。

次に絵画では、現在のこっているものは独立した絵画作品というよりも、むしろ器物・調度品などに施された装飾絵画が中心である。たとえば淡彩ないし白描画には有名な鳥毛立女屛風絵・麻布菩薩図・麻布山水図などがあり、極彩色の細密画では琵琶・阮咸などの撥面絵などがある。それから特異なものとしては密陀絵、これには膠絵の上に全体に油をかけた油色といわれるものと、油で

正倉院宝物



螺鈿紫檀五絃琵琶　表面（北倉）　長さ108.1cm

漆胡瓶（北倉）高さ41.3cm

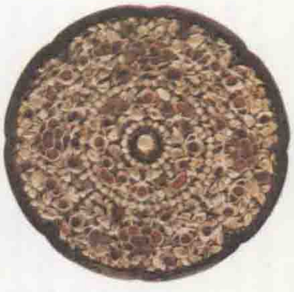
騎象奏楽図（南倉）　琵琶捍撥の革に描かれた細密画

獅子面（南倉）　高さ・耳とも38cm

国家珍宝帳　巻尾（北倉）　天平勝宝八歳六月二十一日の献物帳

木画紫檀雙六局（北倉）長さ55cm　幅31.3cm

銀薫炉（北倉）総高21cm



平螺鈿背八角鏡（北倉）径27.4cm

樹下美人図（北倉）　鳥毛立女屛風六扇の一つ

じかに顔料を練って描いた一種の油絵の二つの技法がみられる。このほか金泥・銀泥・極彩色の器物装飾画は枚挙にいとまがなく、まことに多種多彩で、しかも優秀な作品が少なくない。これはひっきょう盛大な唐代絵画の技術を吸収して、高度に発達したわが天平絵画の諸相をよく物語るものである。

彫刻としては、わが国最古の仮面である伎楽面がその代表といえよう。総数は一七一面で、木彫(桐材)が一三五面と乾漆製が三六面もある。

金工品は、仏具、武器武具、装身具、調度品、飲食器、工匠具などに及んでいて、数量が割合に多い。その材料は金・銀・銅・佐波理・錫・鉄などで、銀と銅製のものがもっとも多く、技法的には鋳金・鍛金・彫金や象嵌・鍍金・轆轤などの各種技法もみられる。中でも多数の宝飾鏡や大銀壺一対・金銀花盤・銀薫炉などはもっとも優品として名高い。

漆工芸も、奈良時代には唐朝の影響を受けて飛躍的に発達したが、今では当代の漆工遺品の大部分が正倉院に伝わるといってもよい。したがってその種類も豊富で、ふつうの塗物（木地）から漆皮(皮地)・乾漆（麻地）・籃胎漆器（竹籠地、例は漆胡瓶）などもある。また加飾の技法としては金・銀泥絵や彩絵のほかに、螺鈿、平脱または平文(例は平文琴)、後世の研出蒔絵の源流といわれる末金鏤の手法など多種多彩で、わが国の工芸史上注目すべき存在である。

木竹・甲角・皮革品の類もまた豊富多岐にわたっている。たとえば木工の材料には杉・檜以下の国産品のほかに、舶来の紫檀・黒檀・白檀その他多くの貴重な材質が使用されており、その製作技法には指物・挽物・彫物および木象嵌などもみられる。中でも注目すべきは木象嵌すなわち木画の技法で、いろいろな文様を木画で表わした木画紫檀棊局・同雙六局・同琵琶などはそのいちじるしい作例である。また甲角品の材質も鹿角・貝殻などはもちろんのこと、外来の象牙・犀角・瑇瑁（べっ甲）なども多く用いられ、ことに象牙を紅や紺に染め、はね彫りをして各種の文様を表わした撥鏤の手法は後代にもみられぬ特殊な技法である。

陶器では、在来の須恵器と唐三彩の新しい技法を摸した彩釉陶器とがある。そして彩釉陶器の方は俗に「正倉院三彩」または「奈良三彩」とも呼ばれ、最近の調査の結果、すべて国産品であることが確認されるに至った。

ガラス・玉石製品の類も数多いが、このうち有名なカットグラスの白瑠璃碗・白瑠璃瓶や紺瑠璃坏などは、オリエント方面ないし中国からの舶載品とされている。しかし多数のガラス製品や七万個のガラス玉類はすべて国産であることが最近になって判明した。

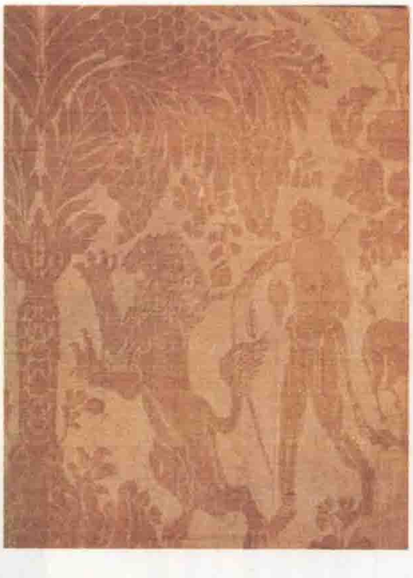
院蔵の染織品は、世に「正倉院裂」として知られ、上代におけるわが国染織工芸の枠であるばかりでなく、七、八世紀のアジア全域の染織工芸を代表する貴重な遺品でもある。その種類には、錦・綾・羅・紗の紋織物や、絹・絁・布類の平織物があり、この中には﨟纈・夾纈・纐纈などの染色加工、または刺繡・摺文・彩絵などの加工を施したものなども見出される。なおすこぶる近代的な毛氈（フェルト）類が多数存在することも特筆すべきであろう。

〔宝物の意義〕 正倉院宝物について最後に注意したいのは、その世界的価値である。そもそも院蔵の宝物には大陸ことに中国からの舶来と考えられるものがかなり多い。したがって従来正倉院の宝庫は異国から渡来した珍品のみで満たされているかのように思われがちであった。しかしそれは決して真実ではない。現に宝物の中にはそれ自体の銘記によって、明らかにわが国の製作と知られるものが数多く存在する。またすでに述べたごとく、これまでは大陸の舶載品かと考えられていた多数のガラス製品ならびに七万個のガラス玉類や、かの鳥毛立女屛風六扇とか三彩陶器の全部が、最近の調査により国産品であることが確認されるに至った。さらに膨大な数量に達する正倉院裂にしても、その大部分は国産品と考えてよかろう。かように正倉院宝物中における国産品の占める割合はきわめて大きいのである。

しかしながら、正倉院の宝物は舶来品はもとより、たとえ国産品であろうとも、その材質なり技法あるいは意匠・文様などにおいては、中国大陸をはじめその他東南アジア、インド、ペルシア、東ローマなどの外来的要素をもつものが圧倒的に多い。そしてこのような正倉院宝物の中に溢れている世界的要素というものは、ひっきょうわが国が主として中国唐代の文物から直接間接に学び取ったものにほかならない。つまり唐代とくに盛唐の文化こそはその母胎であった。というのは、当時中国大陸を中心にアジアに君臨した唐朝は、数千年以来つちかってきた自国文化の伝統の上に、さらにシルク・ロードを経て、その周辺のインド、ペルシア、ビザンティンなどの諸文明を積極的に摂取融合し、八世紀における華々しい世界的文化を作り上げていたからである。

かくて正倉院宝物はわが奈良朝文化の結晶であ

茶地鹿花卉文纐纈羅



花樹獅子人物文橡綾

紫地鳳唐草丸文錦

紅牙撥鏤尺　両面（北倉）　長さ29.8cm

赤紫地水波魚鳥文臈纈絁

白瑠璃碗（中倉）口径12cm

三彩鉢（南倉）口径27cm

るばかりでなく、その母胎であった盛唐文化ないし八世紀全アジアの諸文明をも凝集して今日に伝えるものであり、ここに宝物の世界文化史上における重要な意義が認められるのである。正倉院が単にわが国だけでなく、広く世界の宝庫とまで称せられる理由もここにある。〈土井　弘〉

□土井弘著『原色日本の美術4　正倉院』（一九六八・小学館）

正倉院裂　しょうそういんぎれ　正倉院に収納されている染織品のうち、とくに大仏開眼会（七五二）の舞楽の装束類、聖武天皇一周忌斎会（七五七）使用の品々、称徳天皇東大寺行幸（七六七）の供物品などの残片・断片類をいう。

材質は麻・雑繊維・絹がおもで、羊毛は少なく、木綿は数点にすぎない。絹は絁・縮絹・羅・綾・錦などの織物と、臈纈・纐纈などの染物、摺絵・彩絵・刺繍・間縫など、各種の飾り裂を含んでいる。

麻は大部分が苧麻で、麻布の染色は紅・紺の無地染めが多く、襷模様の二色染めのものもある。雑繊維は布とよび、用途は屏風の芯布や馬具類など目だたぬところに使用した。

絹は高級官人の衣服をはじめ調度品（箱の内張り、包み裂）・舗設（幕・幄・上敷）・荘厳具（幡・天蓋）の材料として無地染めのほか、模様染めのものが多量に伝えられる。からみ織の羅と紗もみられるが、正倉院には紗は一、二点しかないのにひきかえ、羅は斜格子・四菱・繁菱・子持ち菱から花文まで織りの種類も多く、幡・褥・半臂の襴その他薄物として盛んに用いられた。模様染めを施したものも多く、刺繍の下地にも利用された。

綾には、平地斜文・平地浮文・綾地斜文・綾地浮文などがあり、平地浮文綾には幾何模様のものが多く、平地斜文は幾何文・連珠円文・花文・唐草模様と多種である。綾地斜文は唐花文・唐草模様など、奈良後期の模様を占め、綾地浮文は樹下動物模様に限られる。錦には、経錦・緯錦・風通・綴織・綺などがある。正倉院の経錦は中国六朝時代の影響が強く、地は斜文組織のものが多い。模様は概して小柄で深みのある色調、幾何的構成のもの、小型連珠円文がみられる。緯錦は正倉院の錦の大部分を占め、多彩で大模様のものが織られている。浅縹地大唐花文錦（琵琶袋）がその代表で、ほかに碧地狩猟文錦のように連珠円文の大柄のものもある。また、葡萄唐草文や唐花文に鳥獣を配したものも緯錦に多い。

正倉院裂にみる染めは臈・纐・纈の三纈で、用布は絁・羅が多く、綾もわずかにある。臈纈は型のため模様の単位は概して小さく、樹木などもいくつかの型を組合せている。臈纈屏風の象や羊は例外で手がきである。纐纈は唐花文あるいは鳥獣を配した草花文のものが多く、その唐花文も錦・綾に比べて柔らかい表現である。纐纈の模様も板を組合せているので、纐纈屏風にみられるように丈一・五メートルの大模様のものもある。摺絵は版木に墨を塗って布面に押し当てるか、布をその上に置いて捺ったもので、屏風袋の麻布の花鳥文は前者であり、草むらに水禽文の絁は後者の技法によっている。

正倉院の刺繍はくま取りの法が巧みで、重厚な趣を示している。樹下孔雀模様の裂が有名で、鎖繍・朱子繍・返し繍などの技法が用いられ、幡頭裂にみる唐花文の繍は繍糸が盛りあがってたくましさを感じさせる。

以上のように、正倉院に収蔵される古裂は多種多様で、その銘文から生産地と各地の織物事情を知り、衣服の名称とその形態の一部を知ることができる。とくに変化に富んだ模様は、織りの技術とともに古裂のもつ大きな特色で、日本の染織史上貴重な存在であり、また八世紀における東西文化の交流を跡づける資料でもある。正倉院裂は明治初年から古裂整理の事業が正倉院事務所の手ですすめられ、現在までに約一〇万点が整理されている。これは古裂を一点ずつのばし、小片は紙張りして帖に仕立て、大片は数点を集めて屏風装にされ、形態のあるものはそのまま箱に納め、長いものは軸装し、とくに染色・織法・加工のすぐれたものはガラス挾みにされている。〈西村兵部〉

肖像画　しょうぞうが　ある特定人物に似せて描いた絵画で、*人物画のなかでもっとも大きな比重を占める。今日のように写真による肖像が一般化するまでは、肖像彫刻とともに、人の顔や姿などを後世に残し伝えるために描かれてきた。このうち、作者自身をモデルにしたものは、*自画像とよぶ。いずれも、時代をへだてた今日においては、歴史や風俗の資料としての価値が高い。その種類としては、全身・胸部・頭部などの表現部分による区別、あるいは単身像・群像などの数による区別、構図的には正面像・側面像などの別があり、形式上は写実的に表現されたものと、理想化されたものとの区別などがある。なお、中国では肖像画は人物画のなかで扱われ、肖像画といった別なジャンルとしては発展しなかった。

その歴史は古代にさかのぼるが、古くは彫刻による肖像が多い。カイロ美術館にある『書記の像』『村長の像』などは今日でも彫刻的にすぐれ

たものとして知られている。ローマでは皇帝の彫像が盛んにつくられている。肖像画が盛んになったのはルネサンス以後のことで、ラファエロ、ティツィアーノ、ファン・アイク、デューラー、ホルバインらに名作があり、レンブラント、ベラスケス、ルーベンス、フランツ・ハルス、ファン・ダイクらが現われて、王室あるいは宮廷画家としてその名をとどめている。バロック時代には肖像画の全盛期を迎え、さらにイギリスのホガース、ゲーンズボロ、レイノルズらに伝えられ、フランスでもアングル、コロー、マネにも名作がある。パリの印象派美術館にあるファンタン＝ラトゥールの群像肖像画なども記録的肖像画として特異さがある。印象派以後はたんなる肖像としてより、より絵画的に性格表現を意図するものにすぐれたものが多い。〈寺田春弌〉

日本の肖像画は像主の姿を客観的、写実的に描くというよりも、その人格、人間性をより表出するという主観的要素が強い。奈良・平安時代では、仏教的礼拝、尊崇のために描いたものが多く、聖徳太子二王子像や高僧像（空海、最澄、勤操などの像）に遺品がみられる。これらは像主の没後間もない時に描かれたり、後世に描かれる歴史的肖像画が含まれる。その技法は唐代の人物画にもとづくところが大きい。平安末期より鎌倉時代には大和絵の肖像画が、藤原隆信、信実の家系によって描かれた。当時の言葉で似絵と呼ばれる肖像画で、天皇、皇族、公家、武家、歌人などがもっぱら描かれたが、法然、親鸞ら高僧像もある。遺品としては源頼朝、平重盛の影像をはじめ、後鳥羽上皇像、随身庭騎図巻、花園天皇影、などが知られている。その技法は、面貌をとくに重要視して、細い線をいく本も重ね引いて目鼻だちを表わし、微妙な調子と個性を描きだすもので、日本肖像画はこの似絵によって開花したといえる。鎌倉時代に宋から禅宗が伝わると、*頂相と呼ばれる禅僧の肖像画が伝えられわが国でも盛んに描かれた。禅宗では法は人によって伝えられるというので、師は弟子に印可の証として肖像に自賛を書いて授与するのである。一般には曲彔という法会用の椅子に坐る姿をとるが、半身像もおこなわれた。その表現は宋元画の厳しい写照精神を移入して描かれたが、時代が下ると日本的な温雅な趣が加味される。室町時代にはこの頂相の影響をうけた大和絵肖像画が普及し、似絵風の肖像画とともに盛行する。足利歴代将軍の肖像をはじめ守護大名の肖像が多い。これらは狩野派、土佐派などの専門絵師によって描かれた。桃山時代になっても、戦国武将の画像が前代からひきつづいて描かれたが、女性像（おもに武将夫人）も描かれ、華麗な衣装美が示された。また桃山時代にはキリスト教とともに西洋画の陰影法が移入され、西洋画法にもとづく肖像画が描かれたが、キリスト教の禁止とともにその画法は絶たれた。江戸時代では、黄檗宗関係の肖像に、洋画影響を受けた中国画法にもとづく新しい画風がみられるが、蘭学による西洋画の知識から、厳しい写実を志向した肖像画が描かれるようになった。*渡辺崋山はそれを代表する画家で、多くの名作を残している。このように、近世以降の肖像画は多少とも西洋画法の影響ある作風で描かれたものが多く、明治以後の肖像画へと引きつがれるのである。〈宮　次男〉

肖像彫刻

しょうぞうちょうこく　実在するある特定の個人の姿をうつしとった彫刻作品を肖像彫刻という。今日のように写真による肖像が一般化するまでは肖像画と並んで、人物のすがたかたちをうつしとり、後世に残し伝えるためにつくられたもので、そこには記念的な意味が大きい。彫刻というものが、がんらい人物の姿をつくることが多いので、肖像には向いたジャンルといえるが、その制作工程の複雑さなどのためか、肖像画のほうがはるかに多くの作品を残している。その歴史は西欧においても、東洋でも古代にさかのぼる。エジプトでは、彫刻は生命のモデルづくり、つまり与えられた命題に永遠の生命を与えるべく、規範に忠実に彫ることにあったので、王侯像、個人像ともに多くつくられ、神殿や個人の墓に納められた例が多い。理想化された写実的作品をつくり上げたことで知られるが、その作品は神々の像や空想的な人物像のほうが多く、むしろ純粋な肖像彫刻の優品の少ないのは注目される。しかしローマ彫刻になると一転して、帝王の像を中心に多くの肖像がつくられている。中世に入るとキリスト教関係の彫刻が多く、肖像彫刻はそれほど発達しなかったが、ルネサンス期に入ると、その思潮に沿って、個人を見つめることが多く、作品でも英雄像をつくりながら、古典の形式をかりて一人物を具象化するという傾向が打ち出されている。*ドナテロのガッタメラータ将軍（一四五三）、*ベロッキョのエレオーニ将軍（一四九六）など英雄の騎馬像が代表的なもの。その後彫刻は絵画と並ぶものとしてつねに挙げられながら、ルネサンス以来一九世紀に至るまで活動を停止していたといっても過言ではあるまい。だが一九世紀に入ると、肖像彫刻は古代、古典時代とは違った方向に動き始める。とくに*ロダンの出現が注目される。彼の『バルザック像』（一八九八）は文豪の寝衣で立つ姿を写し、単に外面の写実ではなく、なまなましく、しかも内面の大きさを表現することに成功している。彼のあと*ブールデル、*マイヨールなども肖像制作の面でも活躍している。現代に入ると、彫刻は単なる人体の表出のみにとどまらなくなった結果、芸術作品としての肖像はそれほど大きな比重を占めなくなっている。

日本の肖像彫刻は古代にあってはほとんど高僧像であり、同時に礼拝の対象でもある。したがってその形式はほぼ一定しており、台座上に結跏趺坐し、法衣をつけ、手は印を結ぶか、経巻・数珠などを持つことが多い。その代表的な作品は奈良時代にあっては唐招提寺の開山、鑑真像であり、法隆寺夢殿の行信、同じ夢殿の道詮、奈良岡寺の義淵像などの傑作も多い。この時代は写実的傾向が強いだけに肖像に優作があり、いずれも可塑的な乾漆、塑像であることは注目される。平安時代には木造の肖像があるが、写実性より内面の精神性を重視したものが多い。鎌倉時代は、現実の人間の描写に焦点がしぼられただけに、外面的特徴が執拗に追求され、肖像もその傾向をよく示している。東大寺中興の重源像はまったく容赦ない写実的表現で、迫力みなぎる肖像になっている。西大

肖像画

〈右〉ホルバイン(子)「ジェーン・シーモアの肖像」(1536) 油彩 65×48cm ウィーン美術史美術館

〈下〉ゲーンズボロ「シドンズ夫人」(1785) 油彩 125.7×99.1cm ロンドン ナショナル・ギャラリー

〈上〉「源頼朝像」(鎌倉時代) 絹本着色 140.9×111.6cm 国宝 京都 神護寺 当時の似絵画系の祖藤原隆信筆と伝え，大英博物館に同一顔貌の画像がある

〈左〉谷文晁筆「木村蒹葭堂像」(1802) 絹本着色 69×42cm 重文 大阪府 蒹葭堂が世を去った直後に描かれた作品で，大坂町人らしい特徴をよくとらえている

寺の叡尊像も細緻な写実の像であり、この時代の肖像には東京本門寺の日蓮像、神奈川青蓮寺の弘法大師像のように裸形だったり、下着だけで実際の衣や袈裟を着せるという、写実の極端な追求を示す像もある。この時代に流行した禅僧像はとくに頂相彫刻と呼ばれる（→頂相）。またこの時代には、これまでつくられなかった俗人の肖像がつくられたのも特色で、絵画における似絵の流行と軌を一にするものである。神奈川明月院の上杉重房像、東京国立博物館の源頼朝像、建長寺の北条時頼像など、鎌倉地方でつくられた一連の作品がある。室町時代から近世にかけては、肖像彫刻も類型的になり、人形化して個性が失われてしまっている。〈佐藤昭夫〉

定朝 じょうちょう （?—一〇五七） 平安中期の仏師。日本彫刻史上屈指の名工とうたわれた。仏師康尚の子で、寛仁四年（一〇二〇）父とともに法成寺無量寿院の丈六九体の阿弥陀像をつくったのをはじめとして、皇室や藤原一門などの造仏に多くたずさわり、治安二年（一〇二二）藤原道長の法成寺の造仏の功によって仏師としてはじめて法橋の位を受け、永承三年（一〇四八）には興福寺造仏の賞として法眼に進んでいる。その間、中宮威子御産祈禱のための等身二七軀の仏像（一〇二六）、後一条天皇仏事の御仏三体（一〇三六）、後朱雀天皇の御念持の一尺銀薬師像（一〇四〇）など、非常に多くの造仏にあたり、天喜元年（一〇五三）には現在も残っている宇治平等院鳳凰堂の本尊阿弥陀如来像をつくっている。これが定朝唯一の現存作品である。だが、当時定朝の代表的な像は同二年ごろの西院邦恒堂の丈六阿弥陀如来像といわれ、のちに仏師院覚と院朝が造仏の規範であるとして、その寸法をくわしく測定したということが『長秋記』に見える。鳳凰堂像によって知られる彼の作風は、浄土教を信奉する当時の精神を的確に表現したもので、天平の古典彫刻にのっとって、一〇世紀ごろから次第に表われてきた単純化とやさしさをいっそう推し進め、顔は丸く、いわゆる円満具足の相をもち、膝は広く、低く、流麗な衣文線も浅く平行に走るという、日本的に純化された、いわゆる和様と称される様式を完成している。以後この様式は「定朝様」といわれて長く日本彫刻の規範とされた。そのほか、従来の一木造から、いくつかの木を寄せてつくるいわゆる寄木造の完成者ともいわれている。また専門仏師として独立したのは彼の父康尚のようだが、仏師の分業的活動を整備し、仏所の組織機構を確立したのは定朝であり、たとえば大仏師、小仏師の制度が定められたのも彼によるものと思われる。彼以後仏師の世襲の風潮と流派とが定まっていき、平安後期から鎌倉時代にかけて活躍した仏所はすべて定朝の子覚助、弟子長勢から出たとして定朝を祖と仰いでいる。天喜五年八月一日没。〈佐藤昭夫〉

蔣廷錫 しょうていしゃく （一六六九—一七三二） 中国、清代の画家。字は揚孫、号は南沙とも西谷ともいった。江蘇省常熟県の人で、父の蔣伊は進士から大官になり絵画を能くした。彼は康熙八年の生まれで、同四二年（一七〇三）に進士となり、官を重ねて文華殿大学士の最高位に昇った。彼は内廷に長く奉仕していたので、よく花鳥画の下命を受けて上進した。それで、作品は故宮博物院に多く遺存している。その画は元人の花鳥画にせまり、惲南田の花鳥画に匹敵するといわれている。広く門人を愛育したのでその画風を伝える者が多く、李鱓もその一人という。彼は大官であるために、あまり多くは描かず、外部にあるものは偽作が多いといわれる。〈杉村勇造〉

浄土教美術 じょうどきょうびじゅつ 浄土教とは、釈迦・薬師・弥勒・阿弥陀などの如来が、それぞれの仏国土、すなわち浄土をもつという、大乗仏教の一仏一浄土の思想にもとづいて、中国・六朝時代（二六五—五八九）に成立した。仏の浄土を希求するという一種のユートピア思想ともいえる教義で、当時非常に流行した。その教義にもとづき、浄土の様相を図示した浄土図のことを浄土変相図といい、敦煌や法隆寺金堂などに、各種如来の変相図が壁画として残されている。また後世、主として鎌倉時代に、盛んに描かれた兜率天曼荼羅、弥勒浄土図、補陀落山曼荼羅などもその系統に属する絵画である。

その後、観音・勢至の両菩薩を脇侍とする阿弥陀如来への信仰が盛んになるに従い、浄土信仰も阿弥陀の浄土である西方極楽浄土に対するものが次第に強く中心的なものとなっていき、浄土教の根本教義として目される『観無量寿経疏』の著者、善導（六一三—六八一）によって阿弥陀浄土信仰が大成され、以後、浄土信仰は阿弥陀信仰と一如のものとして発展した。したがって、それ以後には浄土教美術の主流は阿弥陀浄土教美術が占めることになる。この浄土教美術は、模本は別として、密教美術のように特別な儀軌による定まった形式があるわけではなく、信仰のあり方や高僧の解釈などによって数多くの形式が作り出されている。

奈良時代の元興寺の僧、智光（七〇九—七八〇）が感得して描いたと伝えられる、阿弥陀三尊を中心にして極楽浄土の情景を図示した通称「智光曼荼羅」、これと同じく極楽浄土の景をいっそう大観的に描くとともに、善導の説による観経六縁、十三想観、三観九品往生図をその左右と下縁に配した、伝中将姫作という観経変相図の一種「当麻曼荼羅」、平安時代の僧、清海（?—一〇一七）による「清海曼荼羅」は、合わせてふつう、浄土の三曼荼羅という。これらは「阿弥陀経」「無量寿経」「観無量寿経」などの基本的な浄土教典に依拠して描かれた、代表的な阿弥陀浄土教美術で、後世に至るまで多くの模本が作られているほか、富貴寺壁画の阿弥陀浄土図などのように、同種類のものも多く残っている。平安時代の初頭に唐から新しく伝えられた真言・天台の二宗は、その後の日本文化に大きな影響を与えたが、とくに天台宗の常行三昧の行は阿弥陀信仰と深い関係があり、天台宗の発展は阿弥陀信仰の伸張に大きな役割を果たした。すなわち阿弥陀堂と来迎図（仰摂図）という日本式浄土教およびその美術も天台宗において成立するのである。

阿弥陀如来を安置する阿弥陀堂としては、すでに奈良時代に、東大寺・法華寺・興福寺などに造

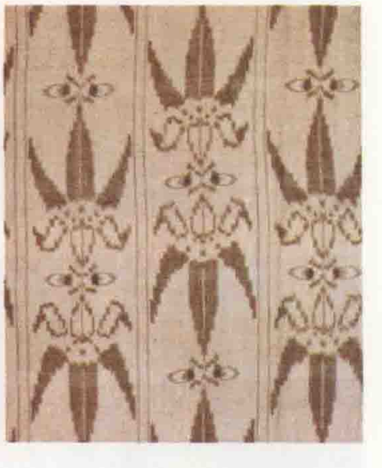
浄土教美術 〈上〉「阿弥陀聖衆来迎図」（11世紀中期） 絹本着色三幅のうち 中幅210×210cm 国宝 高野山有志八幡講十八箇院 〈下〉阿弥陀三尊像（1148） 木造 漆箔 高さ中尊233cm 脇侍132cm 重文 京都 三千院

られていたが、平安時代の阿弥陀堂は、方形で中央に阿弥陀像を安置し、四周の壁に九品浄土図が描かれていたという、比叡山の常行三昧堂を祖型とするもので、ここで浄土を欣求する点で奈良時代のものと異なっている。寛仁三年(一〇一九)に藤原道長が建立した法成寺無量寿院阿弥陀堂および浄瑠璃寺本堂のような九体阿弥陀堂は別として、天治元年(一一二四)の中尊寺金色堂、永暦元年(一一六〇)の願成寺(白水)阿弥陀堂、久安四年(一一四八)の三千院本堂、嘉禄二年(一二二六)の法界寺阿弥陀堂などはいずれも常行三昧堂とほぼ同じ形式である。また平等院鳳凰堂は藤原頼通が天喜元年(一〇五三)に建立したもので、中堂のほかに翼廊と尾廊をもつ変化に富んだ、すこし変った阿弥陀堂建築であるが、単なる欣求浄土の場としてだけでなく視覚的にも極楽浄土の景を再現したもので、堂内中央には定朝作の阿弥陀如来像を安置するほか、周囲の長押の上に五一体の雲中供養仏をかけ、四方の壁面を来迎図や仏世界図で飾っている。

阿弥陀堂とともに流行した来迎図は、日本の浄土教に大きな影響を与えた『往生要集』の著者、延暦寺の恵心僧都源信(九四二―一〇一七)が始めたといわれ、阿弥陀如来がこの世に来迎してみずから極楽浄土に死者を迎接するところを図にしたものである。初期には雲上にある阿弥陀を描いた単純な図(法華寺蔵阿弥陀三尊像)であったが、時代の下降とともに構図や形式が変化し、阿弥陀聖衆来迎図(鳳凰堂壁画および高野山有志八幡講十八箇院)のように多くの菩薩を従えたもの、あるいは地上への到達を暗示するように風景を伴うもの(知恩院蔵阿弥陀二十五菩薩来迎図)、さらには、山越阿弥陀図のごとく、地上に到達した阿弥陀を描くものなど、複雑に変化する。鎌倉時代になって、社会情勢の変化や旧仏教の復興、来迎思想否定の親鸞(一一七三―一二六二)の出現、中国・宋元文化の影響などにより浄土教美術にも変化がおこった。

原始根本教義による前記諸曼荼羅や影向図(例、京都檀王法林寺『熊野影向図』)、より深く浄土を求めるために迷苦の世界である六道を図示した六道図(滋賀聖衆来迎寺ほか)や十界図(京都禅林寺ほか)、同じ目的で地獄の状況を描いた地蔵十王図(奈良能満院ほか)などは鎌倉時代にはじまるものであり、この説明的傾向を如実に示すものとして、極楽を願う者の姿を描く二河白道図(京都光明寺ほか)なども出現した。しかしこれらの美術も室町時代に入るとともに衰えて、その後は旧に復さない。〈佐々木剛三〉

▣岡崎譲治編『浄土教画』(一九六九・至文堂)　▽工藤圭章・西川新次著『阿弥陀堂と藤原彫刻』(一九六九・小学館)



上布　白地上布大和絣(麻)　奈良地方で古くからつくられた上布の白絣で、絣柄も小さく夏の日常着として用いられた

上布　じょうふ　麻織物の上質のものという意味。布(ぬの)は元来絹に対して植物性の雑繊維で織ったものをいう。麻布・藤布・栲布・マダ布というごときもの。日本では古くから絹はもっぱら社会の上層部で用いられ、庶民階級の衣料には布が用いられるということが原則的におこなわれてきた。正倉院に伝えられている奈良時代の衣料を見ても、当時の下級者が官から「お仕着せ」として着せられたと思われるものは、布衫布袍で、すべて麻布で作られていたようである。ただそのなかでも比較的上級な仕事に従うものとして待遇のよかった写経生の用いたものには、たとえば腕抜き(袖口のカバー)などに絹が用いられている。このような雑繊維のなかでも麻は、そのうちでも特に苧麻で作られた上質のものは、貴族も夏の汗取りの肌着などには用いたらしく、袖口や襟に絹の裂を重ねて着けて、なかを麻の一枚着に仕立てた大帷などが用いられている。

江戸時代になると幕府や大名の殿中でも夏期は絹の単衣に対して帷子(麻の単物のこと)が用いられ、茶屋辻の帷子は女性の夏の礼装である腰巻姿には欠かせぬものであった。

このような上質の苧麻(からむし)布を上布といい、越後上布・薩摩上布(これは沖縄の宮古および八重山上布と同じもの)・能登上布・奈良晒などが世に知られていた。なかでも、越後上布は特に上質なものとされ、四〇センチ幅の布が七ミリ平方の天保銭の孔を抜けるような薄いものもあった。産地によって、白地・紺地・絣・縞などが作られた。いずれも夏の衣料に用いられたことはいうまでもない。〈山辺知行〉

障屛画　しょうへいが　従来、障壁画という言葉が一般に使われていたが、障壁画に屛風画を加えて障屛画と呼ぶことが近年では多くなってきた。障は「へだてる」「さえぎる」という意味があり、われわれが今日呼びならわしている襖は古くは襖障子と呼んでいた。そのほか、衝立や廊下や広縁のはずれにはめられている杉戸、そして違棚の小襖などがそれにあたる。「壁」は壁貼付絵、床の間や違棚の壁に紙をはりつけて絵を描くことがあるので、そうした室内の壁面をさす。「屛」は屛風をさすが、これは「かこう」とか「しりぞける」という意味があり、つまり風をしりぞけるために、物や人を囲って用いる道具である。すなわち障屛画とは、以上の障子、壁、屛風に描かれた絵のことをいうのである。

【平安時代の障子絵と屛風絵】障子のもっとも古い例は衝立障子であり、奈良時代の記録である『西大寺資財帳』には、補陀落浄土変障子や薬師浄土変障子などの記載があり、仏の浄土を図示したものと考えられる。このほか正倉院御物のなかに、『鳥毛立女屛風』をはじめ、数種類の屛風がみられるが、これらは、宮廷や大寺院の内部の装飾に使用した特殊なものとみてよかろう。清涼殿の荒海障子と昆明池障子は、殿上生活に欠かせないものであるが、これは一〇世紀にはすでに存在していたと考えられる。

障子と屛風が広く用いられるようになったのは、平安時代になって寝殿造が流行してからで、中世になって書院造がはやると、さらにその使用は盛んになった。これら日本家屋の基本的な構造が、開放的な空間を伴うため、部屋の間仕切りとして障子や屛風は生活に不可欠のものとなり、近世になって、城郭や武家の殿邸が建てられ、住宅内部の空間が拡大されるにつれ、障子や屛風の規模も次第に大きくなっていった。

平安時代の障屛画は、はじめは唐絵といって中国の事物を画題にしたものが大部分を占めたが、やがて日本の四季の風物、月例の行事や祭事、諸国の名所などを主題にした大和絵が盛んに描かれるようになった。これら平安時代・鎌倉時代の障屛画は、ほとんど失われ、実際の作品をうかがうことができないが、古い絵巻の中に描かれているものや、文献などで、その有様を推しはかることができる。一例をあげると、『源順集』所載の三尺御屛風十二帖は子日、梅花、春鷹狩、柳桜、山吹、藤、七夕、八月十五夜、鹿、紅葉、雁の書面からなっていた。また『枕草子』に人の家にもっともふさわしい調度として衝立障子があげられているのをみても、当時の人たちがいかにこれらを愛用していたかが理解できよう。今日、真言宗の寺院の灌頂の儀式に用いた山水屛風が二点伝えられているが、一つは平安時代の唐絵の屛風一双で、京都の教王護国寺旧蔵のもの、他は鎌倉時代の大和絵の屛風一双で、京都神護寺所蔵のものであり、それぞれの時代の絵画を知る上の貴重な資料となっている。

【水墨障屛画】障屛画の画面形式が多種多様であるのと同じに、絵画の技法も多岐にわたっている。掛幅や絵巻や仏画には絹本に描かれたものもあるが、障屛画の場合は、まれに絹本もみられるが、紙本が大多数を占め、まれに杉戸絵といって杉の板戸に描いたものがみられる。紙本といっても、紙本淡彩、紙本着色といわれるもののほかに、紙本墨画、紙本墨画淡彩、紙本金地淡彩、紙本金地着色といったものなどがあり、いずれも画法の違いからくる呼び名である。紙本墨画とはつまり、紙本に水墨を用いて描いたもので、もともと鎌倉時代に禅林を通してわが国に移入された水墨画の障屛画をさしている。平安時代の唐絵と間違えられないために、中世末期に新しく勃興した水墨画を漢画と称し、漢画障屛画と呼ぶことがある。漢画障屛画は禅林だけでなく、他の宗派の寺院でも描かれたらしく、中世の絵巻の中に、寺院のみでなく、武家や公家の邸宅の内部にもみることができる。これは禅林と深く結びついていた水墨画が、禅機を象徴する本来の意義をはなれ、宗教的な意味を失い、純粋な絵画として障屛画の中に活路を見出し、人間の日常生活の中に浸透していったことを物語っていよう。障屛画の普及は、わが国においては絵画の大革命であったといえる。それは今まではみられなかった大画面を生活の中に持ちこむことになり、専門画家の側からいえば、大画面の構成に新しいスタイルを考案する必要に迫られることになった。近世初期の障屛画の作者、とくに室町幕府の御用絵師をつとめた、*如拙、*周文とか、小栗宗湛、狩野正信といった画家たちは、こうした新しい絵画の創作に、盛んな意欲を燃やしたに違いない。とくに狩野派の画家は、鑑賞にたえる大画面の制作に、同時代の人たちの生活感情や感覚に訴える斬新なものを画面に盛りこむことに心をくだいたであろう。現

存する水墨画の大画面は、京都大徳寺真珠庵客殿の襖絵である伝曾我蛇足筆の『真山水図』『草山水図』、京都国立博物館所蔵（旧養徳院襖絵）の『山水図』であるが、画面の構成にみられる余白のとり方に、今までにない新意がみられる。水墨画に淡彩をほどこし、画面に華やかないろどりをそえる墨画淡彩の障屏画が並行して描かれるが、これはあくまで水墨画の骨法が基盤となって発生してくるのである。伝狩野元信筆の大仙院方丈襖絵・霊雲院方丈襖絵などはその一例で、聚光院の狩野永徳筆の『山水花鳥図襖絵』になると、近世障屏画の隆盛期を告げる前奏の役目をおび、若描きらしい青春の気に満ちた傑作である。

〔金碧障屏画〕 金地濃彩とは、金箔をはった画面に濃彩をそえて描いたもので、彩色のなかでも、金地の場合、群青がとくに鮮明な色彩効果を生んだので、群青のことを碧と呼んで、金碧障屏画と称するようになった。金地の場合、金箔でなく、膠に金粉をとかした金泥を用いて顔料のように使用したり、余白を金泥でうめることがある。箔にしろ、泥にしろ、画面の余白に緊密な空間性をもたせるのに効果がある。このようにして描かれた金碧障屏画は、近世絵画の花形としてすぐれたものがたくさん描かれるようになり、遺品の数も多く、桃山時代以降の絵画に活気をそえることになる。障屏画の最盛期とみられる桃山時代の現存する作品のなかから代表的なものをあげてみると、狩野永徳筆の『洛中洛外図』(山形・上杉家)、『檜図屏風』(東京国立博物館)、その末弟狩野長信筆の『花下遊楽図屏風』、狩野山楽筆の大覚寺の『牡丹図襖絵』をはじめとする多くの作品、*長谷川等伯の『松林図屏風』をはじめ、等伯一派の筆になる智積院の『桜図』『楓図』『秋草図』の障屏画、狩野山雪らの筆になる妙心寺天球院の障屏画その他、*海北友松、*雲谷等顔、曾我直庵らがいずれも劣らぬ優作をのこしている。桃山時代に金碧画が障屏画の主流を占めたことは事実であるが、水墨画もそれと並行して盛んに描かれ、同じ画家が水墨・金碧の両面に筆をふるい、しかもいずれもすぐれた作品をのこしていることは注目に値する。障屏画の隆盛が一応落着き、江戸時代になると、*俵屋宗達・*尾形光琳があらわれ、古典復興の機運にのって、大和絵や漢画の描法に創意を加えた新しい障屏画を描いた。日本画の装飾性に新しい感覚を生かしたその画風はいずれも清新な芸術性にあふれ、その系統をひく*久隅守景もすぐれた作品をのこしている。江戸時代も中期を降ると、障屏画には新しい発展はみられず、文人画の*池大雅や*与謝蕪村、写生派の*円山応挙、それに初期洋画の作品のなかにみるべきものがあるにすぎない。

〔近代の屏風絵〕 近代にはいると、新しい日本画の創造に若い熱情を傾けた日本画家のなかには、屏風の形式をかりて、多くの傑作を発表した。菱田春草の『落葉』、平福百穂の『荒磯』、安田靫彦の『黄瀬川の陣』、小林古径の『鶴と七面鳥』などは、近代日本画史にみられる屏風形式をとった作品の一例にすぎないが、現代にあっても、団体展に出品される日本画のなかには、好んで屏風絵の形式で描く画家が少なくない。これは明治以前の屏風絵が、生活の用具として受けいれられたのとは異なり、画家が大画面を用いるとき、伝統的な屏風の形式をとりいれる方が、日本画として妥当であるからである。二つ、六つあるいは八つに折りたたむことのできる屏風の利点が、たいへん便利にできていることも見逃がせない理由であろう。 〈永井信一〉

↓別刷「障屏画」

📖武田恒夫著『原色日本の美術13 障屏画』(一九六七・小学館) ▽田中一松・土居次義・山根有三監修『障壁画全集』全一〇巻（一九六六・美術出版社）

照明具 しょうめいぐ

人工的に照明を与える器具。太古から、火によって、明るさをとることはなされたが、国・民族・風土によってその発達の過程にさまざまのものが見られる。

〔中国の照明具〕 古代の中国でまず用いられたのは、燭である。燭とは松明のことで、まだ燃えていない予備の松明を燋といった。客を迎えるには燭をもち、かつ燋を抱いて燃えつきたときの用意とした。人の集まる室では片隅に燭をもつ役がいたのである。貴族たちにもかたわらに燭をもたせる役があった。戸外では大燭を用いたが、それは葦を芯にして布を巻きつけ蜜蠟をしませたものである。そのほか膏火があった。動物性油脂に灯芯をいれて燃やした油灯である。漢の高帝のとき、南方から蜜燭二百枚が献上されたと伝えるが、これは蜜蠟利用の蠟燭風のものと思われる。蠟燭は三、四世紀ごろから用いられたが、まだ貴重品で一般には油灯が多かった。五、六世紀ごろになると油脂植物の栽培が盛んとなり、植物油がとれるようになって、油灯の悪臭や不便さもかなり解消されるようになった。

油灯は銅、鉄製で柱があり、頂上に油皿があって灯芯を入れるようになったものである。スタンド式の柱からいくつもの枝を出してそれぞれに油皿をのせたものには七枝灯・九枝灯などがあり、これにさまざまの装飾が加えられて美しいものが作られた。雁足灯、銅駝灯の名も知られているが、これらはスタンドが鳥の足の形になったものや駱駝形のものである。また油皿を二重にして、下に水を入れるようにした省油灯があった。油の火熱による蒸発が少なく、油の消費量は半分になったという。燭台には高さ八尺(一尺は約二八センチ)のものがあって固定式であったが、二尺のものは移動できる。しかし、椅子・テーブル型の生活になってからは、燭台の高さは一尺ほどとなり、卓上に置くようになった。そのほか冬のあいだ女性が共同作業に糸を紡いだことはよく知られているが、この時には麻がらをたいて灯火とした話も伝えられる。一種の燭である。

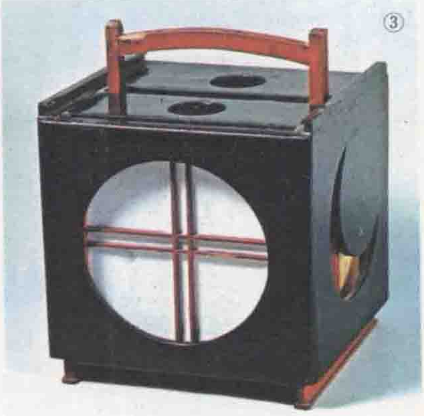
中国では正月一五日は上元といい、夜に多くの灯火をかかげる風習があった。植物油が豊富になった唐代、宋代にはこの上元放灯といわれた行事はことに盛んとなり、当時の詩文にこの情景を詠じたものが多い。背に蓬萊山をのせた大亀、仙人の乗った車などの作物に多くの灯火がつけられ、上下に動く仕掛となっていた。また多くの色絹で飾った灯楼は高さ一五〇丈、広さは二〇間もあった。韓国夫人の作った百枝灯は高さ八〇丈もあり、数十里を照らすという巨大なものであったと伝えられる。宋代にはガラス製の灯器もつくられて人気を呼んだ。回り灯籠、すなわち走馬灯も中国の発明である。

〔日本の照明具〕 日本も最初は松明を用いていた。石製の皿などに松の脂の多いところをのせて燃やす風習は、今世紀のはじめまで、山村などではおこなわれていた。古代もほぼこのようであったと思われる。王朝のころには植物油の供給もおこなわれるようになり、宮廷では灯台が用いられた。丸木三本の中間を紐で結び、上下を開いて上に土器を置き、油をつぎ灯芯を入れたものである。これを結び灯台といい、その背の低いものを切灯台といった。けれども戸外の照明には松明、柱松が用いられた。

植物油がはじめて製造されたのは、貞観年間(九世紀)のことで、山城国山崎の神人が長木といわれる道具で、荏胡麻の油を絞り、これを宮廷および男山・山崎の両宮の灯用に献上したのが最初と伝えられる。このため山崎の製油業は創始者の故をもって課役を免ぜられ、特権をもって販売にもあたっていた。そののち摂津の遠里小野で菜種油をしぼることが発明されて、荏胡麻に代わる菜種油がひろく用いられるようになった。この植物性油を用いる灯火の系列が行灯を生みだした。行灯はその字が示すように、もともとは携帯できるものである。木で直方体の枠を作り、底に油皿をとりつけ、灯芯を浸すのが一般の形式であった。上部には手でさげられるように把手がついている。次いで江戸の初期には*小堀遠州の創案と伝える遠州行灯が現われた。三脚の円形の枠が二重にあり、内側は動かず外側が回転する。これは上にさげるための把手がないので、純粋に室内用のものとみられる。このころから行灯は室内照明具として重視され、種々の変形が生まれた。また大型の台がつき、屋根をつけた行灯が戸外に置かれるようになった。番所のそばや遊里に用いられた街灯式のもので、誰哉行灯と称した。そのほか店先に置く行灯に屋号を入れて広告灯や軒灯として使用することも、江戸期の都市生活には広くおこなわれたのである。

一方、蠟燭は中国からの輸入品によって始まった。王朝のころ一部では用いられたが、それもきわめて貴重なものであった。けれども一四世紀末の『太平記』(巻二三)に蠟燭をともすことが記されているので、このころには蠟燭はかなり普及していたものとみられよう。しかし蠟燭も蠟の代わりに松脂を用いたものが、地方では江戸期にまで用いられていたから、この種の代用的なものであったかもしれない。一八世紀後半の農学者、大蔵永常が『農家益』に蠟燭の原料としての櫨、『製油録』では菜種油の絞り方を詳述し、両者が商品としてきわめて有利なことを記しているのは、なお原料が十分に生産されていなかった傍証である。したがってこの蠟燭系の照明は、提灯のようにごく一時的な使用にあてられるものか、または大型蠟燭をそのままともすことが、ぜいたくな所為となっていたことからみて、さほど一般的なものではなかった。

ただ神仏の献火用に蠟燭は早くから用いられ、そのための燭台が青銅や真鍮で製作された。これはやがて座敷飾にも転用されて、いわゆる三具足・五具足の一つとなる。多くは亀の上にとまった鶴の頭の上に、蠟燭をすえるという形式であった。武蔵国(東京)の高尾発見の板碑には三具足が彫られており、康正三年（一四五七）の銘がある。また奈良唐招提寺には永正十三年（一五一六）の箱書のある三具足があり、ほぼこのころから蠟燭による献火がおこなわれたようである。この鶴亀の燭台はこののちも多く製作され、仏事法要のたびごとに寺院に寄進された。この伝統は今なおつづいており、ことに真宗関係では盛んに用いられ、仏具として親しまれているものである。



照明具

〈日本の照明具〉
①ひょうそく（江戸中期）
②手燭　大名用（江戸）
③有明行灯（幕末）
④豆ランプ（明治）
⑤吊りランプ（明治）
⑥ガス灯（明治）

〈西洋の照明具〉
⑦銀製燭台（18世紀前期）　フランス，ロココ・スタイルのもので名匠メソニエのデザインによる作品　パリ装飾美術館
⑧ランプ　イスラム
⑨アラバスターのランプ（エジプト18王朝）

提灯の歴史はよくわかっていない。戦国期ごろまでのものは、籠提灯といって竹籠に紙を貼ったものである。また持ち歩くには小形の行灯が使われた。竹ひごをまるく巻きつけて折りたためるようにした現代風の提灯は、江戸期のはじめのころに生まれたようである。この弾力性ある竹の骨と丈夫な和紙を結合させた提灯は広く利用された。旅行用の小田原提灯、武家用の馬上提灯・高張提灯・弓張提灯、また祭儀用のほおずき提灯、白張提灯などとその種類はきわめて多い。現在はおもに納涼用、お盆用が多い。大内型と呼ばれる置くものや、御所型という吊りさげ型の二つが主流である。文様には伝統的な花鳥・山水が中心であった。秋の七草を描く岐阜提灯の特色ある文様は、大正年間に始まったといわれる。

〔西洋の照明具〕エジプトをはじめとする古代文明の地でまず用いられたのは、可燃性の植物または動物の油脂をそのまま燃やす松明であった。ついで繊維に蜜蠟や樹脂をしみこませた小さな一種の蠟燭や、台の上で円錐形にした蠟や樹脂を燃やすようになった。ローマ時代にはもう円筒形の芯を入れた蠟燭がある。これには蜜蠟と獣脂の二種があった。油性のものに芯を入れて皿で燃やした最古の例は、ヨーロッパの旧石器時代の洞穴住居で使われた石製の皿である。またオリエントのウルでは、多くのランプが発見された。天然の貝殻をすこし加工したもの、金製のもの、方解石製のものなどがあるが、いずれも芯を受ける溝をもっている。ウルではほかにアラバスターなどで忠実に貝殻を模造したものもあり、原形が貝であったことを示している。パレスチナでは帆立貝形のものが知られており、やはり原形が貝だったことを示す。これらはいずれも燃料用の油脂を入れる部分が開放されていた。これを閉じて芯だけが外へ出るようにしたのが、これについで盛行したふつうギリシア・ローマ型といわれるランプである。なお貝殻をランプの油壺に使うのは、日本の江戸期の鉱山でも多く用いられ、栄螺の殻が利用された。

しかしこうしたランプの使用も、宮廷とか宗教的祭儀に限られており、一般は松明風のものを照明としていた。なかには長い節のない細い木の棒をけずりだし、これをスタンドにとりつける仕掛もあった。また松明をより効果的にするには、油脂性のものを塗ればよいことも知られ、松明を召使にもたせる方法もとられたのである。だがランプもこの松明も多くの煙と煤と悪臭をだした。それは耐えがたいものであったが、やがてイスラム圏から植物性油脂の製法が伝わって、ヨーロッパははじめて植物油による灯火を得たのである。

蠟燭も獣脂製のものは自家製がふつうであったが、一八世紀にステアリンが知られてからは、鋳型に鋳こんで作られるようになり、またワックス蠟燭は芯にワックスを流しかけて作られた。

ランプの煤や煙を除くためにほやが考案されたのは一六世紀のことで、錫製の筒で炎の上の方にとりつけられた。一八世紀のはじめにフランスでガラスのほやが発明されたが、これもほやは上にあった。これを直接油壺にとりつけたのはスイスのアルガンである。彼はまたそれまで油脂を吸いあげやすいようにいろいろ工夫されていた芯をまるい円筒形とし、空気が炎の内外へ流れるように考案した。これでランプの光はすばらしく強くなった。またフランショはバネで油が芯に押しあげられるようにし、この二つの原理を利用した多種多様のデザインのランプが製作・販売された。

しかし、植物性油や鯨油は限りがあるので、鉱物油の利用が求められ、これに応じて石炭油、ついで灯油の発見となったのである。今日も使われる灯油の製造が工業的におこなわれるようになったのは、一八六〇年代である。同時にランプはごく簡単なものとなった。灯油はほかの油にくらべてはるかに簡単に芯を昇るからである。

一八世紀のはじめ、ルイ一四世のパリにはじめて街灯が現われ、九時以後点灯された。これによってパリの店は夜おそくまで開くようになり、人間の夜の生活の時間と範囲がひろがった。一七六五年には反射板のついたランプが用いられた。約二〇年おくれてロンドンにも街灯がつけられた。ただしこの場合は月のない夜に限られた。

一九世紀はじめに新しい燃料として石炭ガスが現われ、すぐ灯火に応用された。すでにランプで進んだ燃焼装置が考案されていたため、アルガン灯の原理を応用したガラスほやのついたガス灯も作られた。けれどもガス灯は高価につくので、ご

く一部でしか用いられなかった。一般にはゲーリュサックが同じころに発明したステアリン蠟燭が、安くて明るく便利なものとして用いられた。枝付きの燭台のおおかたは、この蠟燭で輝いたのである。

　さらに別に電気が発見されて、有名なエジソンの炭素線を白熱させて光源とする電灯がつくられた。また二つの電極の間で放電して光を得るアーク灯もつくられた。これに対抗してガス灯では融点の高い物質でつくった網を炎の上にかけ、白熱させることが考案された。いわゆるマントル付きである。このガス灯は炭素線電球よりもはるかに明るい白光を放った。そこで炭素線電灯は、その線をタングステンなどの金属線に代えて、炭素以上に高熱とすることができるようにし、ガス灯にふたたび対抗した。

　電灯はガス灯よりもはるかにすぐれている。石油ランプ・ガス灯など燃焼を利用するものは、かならず酸素を消費し炭酸ガスを出す。したがって使用している室内の空気を汚染する。電灯にはこのことがまったくない。また電気エネルギーは導線によって自由に運ぶことができる。この二つの特長によって、照明具のデザインは一変した。つづいてガラス管に密度の小さい気体を満たして放電させる電灯が開発された。これは内部に金属線をもたず、ネオンとか窒素・ナトリウム蒸気などを封入して放電するもので、現代ひろく使用される螢光灯もこの応用である。螢光灯は管の内壁に螢光物質が塗られており、管内の蒸気が放電によって紫外線を出し、その作用によって白い螢光を発する。しかも使用電力は白熱灯より少ない。また発光体が長い管状であることは、室内空間との光度を均一にするのに便利である。そのためある狭い範囲を照らす点照明から、室内空間全部を照らす照明に変わるのに大きな役割をもった。

〔近代以後の日本〕石油ランプが日本で採用されたのは、明治の開国直後のことといわれる。やがて新潟の油田も開発されて、国産石油も供給されるようになったが、精製法がわるく、悪臭を放ちあまり好まれなかった。明治五年(一八七二)、横浜でガス灯の街灯が使われ、ついで七年には東京でもガス灯の街灯が一部につけられたが、同時に石油ランプの街灯もおこなわれた。しかし家庭用にはガスは高価につき、かつ光も強すぎるというので石油ランプがずっと愛用された。寝室や湯殿用の小型のカンテラまた豆ランプ、居間の吊りランプ、机の上に置く置きランプ（台ランプ）などと用途に応じて多くの型が現われた。ほやにもいろいろの工夫があって、ランプは次第に明るく便利なものとなった。ただ灯油は国産はほとんど使われず、多くアメリカからの輸入品であった。これにくらべるとガス灯の使用は少なく、ごく一部の家庭でランプと併用されたようである。

　電灯は明治一五年に東京でアーク灯が点灯されたのをはじめとする。白熱灯は一八年、ついで一九年には東京電灯会社が設立されて一般への送電を開始した。けれども当時の電力技術はまだ未発達のものであり、それにくらべるとガス、またはランプの方が便利であった。そのため明治年間の一般灯火は石油ランプが中心だった。明治四〇年、遠距離送電技術が完成するに及んで、ようやく電灯は一般化するようになった。そののちの日本の照明は、ほぼヨーロッパ、アメリカと歩調を同じくしている。電気の科学は一九世紀半ば、日本の開国のころにようやく成長しはじめた科学であり、技術であった。そのため電気は日本でも海外とさほどのおくれをもたず、ほぼ同じレベルの発展をとげたのである。〈吉田光邦〉

縄文時代の美術　じょうもんじだいのびじゅつ

縄文時代のはじまりは今から五〇〇〇年前、あるいは九〇〇〇年前などの説があって、絶対年代は明確にしにくい。終末は弥生時代に入る前三―前二世紀ごろまでで、東北地方はこれよりやや遅れる。しかし日本列島に人類が棲みついたのはこれよりはるか遠い何万年もの昔にさかのぼる。まだ土器の製作使用はおこなわれておらず、石を打ち欠いて作った簡素な石器がのこっているだけで、この時代を旧石器時代、無土器時代（または先土器時代）とよんでいる。この時代にみられる石器も、終末近くなると打製だけでなく局部磨製の石器が使われるようになるが、美術的な造形意図がみられるようになるのは、縄文時代に入ってからである。金属器を知らないこの時代は、石器や骨角器などを使い、狩猟、漁労、植物の採集などによって食糧を確保し、土器を使って煮炊きして生活していた。貝塚や住居址からはそうした生活の痕跡や当時の文化を知ることができる。

〔土器〕日本で土器が最初に製作されたのはいつごろからであろうか。その動機は明確でないが、アジア大陸の石器文化と共通点をもっている点から、土器についても同様に大陸との連係を考えてもよいのではないかとする説がある。これまで発見されているもっとも古い土器は、無（先）土器時代後期にみられ、隆起線文や爪形文を飾っている。その後、縄文時代数千年間に土器の形態や文様の変化はいちじるしいものがある。これらの土器を縄文式土器とよんでいるが、その呼称は土器の表面に縄目の痕のような文様が飾られているのが特徴的なことからつけられた名で、かならずしも縄文があるとは限っていない。器形は初期には一般に口の開いた尖底の深鉢形で、石がこいをして用いた。前期ではひきつづいて深鉢形が多いが、底が平らになり、東北地方では円筒状の大形土器がみられるとともに浅鉢形が一部でみられる。中期には器形の変化が多く、装飾も立体的で肉の厚い豪華な土器が多い。しかし後期から晩期にかけては器形の変化は一層いちじるしく、注口形・香炉形・双口付など小形異形土器が作られ、ことに晩期では東北地方を中心とした亀ヶ岡式とよばれる一群の土器は、細分すれば一〇〇種以上の器形があるといわれるほどである。

　土器の製作は、粘土の板を輪にして積み上げる輪積み法や手捏ねの方法も若干みられるが、大半は粘土紐を螺旋状に巻いて積み上げる巻上げ法によって一つ一つ作られた。しかし一部では植物繊維や雲母が胎土に混ぜられており、水洩れを防止するためとか、焼く場合になかまでよく火が通るようにするためと考えられている。表面の文様はさまざまな工夫がこらされているが、縄文は撚った紐を柔らかな器面にころがしたときできる文様で、この紐の撚り方を変えることによって何種類もの縄文が生み出される。また丸棒に彫刻をほどこして器面にころがしたり、貝殻を押しつけたり、腹の部分で突いたり引っかいたり、あるいは竹などの丸い管の先で突き、それを半分に割って押しつけたり、篦で描いたりもする。そのほか粘土の貼付けや透文様を用いたり、浮彫風の文様を飾るなど多彩である。こうして器面に文様をつけるのは、単に飾るというだけではなく、巻上げ法などによってできた器面の凹凸を平らに調整する役も果たしていたものといわれる。このような器形と文様とが複雑に組合わさって、各時期、各地域において多彩な変化をみせているが、なかでも中期の、特に関東から中部地方にみられる立体的な装飾をほどこした土器は、野性的な力強さがうかがわれ、晩期の東北地方にみられる亀ヶ岡式土器はこれとは対照的に、繊細華麗とも形容できようか。その浮彫文様は注目される。

〔装身具〕縄文時代の工芸品としては装身具類にみるべきものがある。土製や玉製、あるいは食用として捕えた動物の牙や角、骨、貝などが素材として利用された。髪飾では骨または角製の長い串状の頭部に文様を彫刻し、顔面を表わした二股の鹿骨製髪飾もある。耳飾は土製で小さな鼓状をした形から、後には滑車形とよばれる大形の環状で、縁や環の内部に浮彫や透彫の文様を上下または左右対称に飾り、さらに朱を塗るなど縄文時代の工芸の極致をみせている。腕飾は貝を輪切りにし磨きあげたもので、これは弥生時代から古墳時代にまで継承される。垂飾には硬玉、すなわち翡

縄文時代の美術　〈右〉竹管文深鉢土器(前期)　高さ35cm　千葉県柏市小金町二ツ木貝塚　愛知　南山大学　〈中〉把手付鉢形土器(中期)　高さ36.8cm　東京都国分寺市多喜窪遺跡　〈左〉硬玉製大珠(垂飾品)　約7.2cm　栃木県那須郡湯津上村

翠で作った原始勾玉がみられるし、大珠とよばれる鰹節形をして中央近くに小孔を穿った垂飾があり、金属のなかった当時、硬度の高い硬玉をどのようにして加工したのか、攻玉技術の水準の高かったことがうかがわれる。硬玉製品では板状をした輪の一端を切りこんだ珠状耳飾が、すでに縄文前期にみられ、注目される。垂飾ではほかに動物の牙や骨角製品があるが、形はさまざまで浮彫や透彫、沈線などで渦巻文・雲形文・列点文などを彫刻したものが多い。これらは特に東北地方の後・晩期にみられるもので、髪飾と同様、当時の工芸品としてみるべきものが多く、生活のゆとりが多少なりとも生じてきたことを示すとともに、単なる装身具としてだけではなく、呪術的な意味をもっていたことも合わせ考えなければならないであろう。

なお漆を塗った竹製の櫛や、壺にも漆を塗ったものがあり、漆工芸についてもかなり発達した段階にあったことがうかがわれる。〈村井嵓雄〉

□斎藤忠・吉川逸治著『原色日本の美術1　原始美術』（一九七〇・小学館）▽山内清男著『日本原始美術1　縄文式土器』（一九六四・講談社）▽甲野勇著『同上2　土偶・装身具』（一九六四・講談社）

鍾繇 しょうよう　（一五一―二三〇）中国の書家。字は元常、潁川長社（今の河南省許昌県）の人で、後漢の献帝（一九〇―二二〇在位）のときに孝廉に挙げられて官吏となり、尚書郎・陽陵令・侍中尚書僕射をへて東武亭侯に封ぜられた。その後、三国時代の魏の文帝・明帝に仕えたが曹操が自立する以前からよしみを通じていたので開国の功臣として迎えられ、官吏としては最高の太傅に進み、定陵侯に封じられ、太和四年に卒した。彼は書を能くして胡昭とともに劉徳升を師として学び、胡肥鍾痩といわれたごとく細体の書に秀で、隷書・楷書・行書に巧みであったといわれる。書体の改変期にあたったので、大官である彼の書が特に世人の注目を惹いたのであろう。彼の書とされるものに『宣示表』など幾種類かあるが、おそらく後人の偽託であろう。〈杉村勇造〉

浄瑠璃寺 じょうるりじ　京都府相楽郡加茂町西小。『浄瑠璃寺流記』によれば、当寺はもと西小田原寺とよばれ、義明上人の発願、檀那は阿知山太夫重頼で、永承二年（一〇四七）に本堂を興し、薬師如来を本尊とした。しかし嘉承二年（一一〇七）旧本堂に替って九体阿弥陀堂を建立し、翌三年六月二三日に供養をとげた。久安六年（一一五〇）興福寺一乗院の恵信と当寺延観上人との機縁からますます造営が進み、新造の苑池の西へ保元二年（一一五七）九体阿弥陀堂を移建し、今日に観る景観ができ上った。平治元年（一一五九）に十万堂、治承二年（一一七八）今に残る三重塔を京都から移建、建仁元年（一二〇三）楼門、経蔵、貞応二年（一二二三）南大門、応長元年（一三一一）護摩堂、康永二年（一三四三）奈良大門と、次々に建て加えられたが、同年九体堂と三重塔を残して一山焼失をとげた。

〔美術品〕国宝の本堂（藤原）は桁行一一間、梁間四間、単層寄棟造、本瓦葺。比較的簡素な趣ではあるが、藤原時代の九体阿弥陀堂としては現存唯一の遺構である。三重塔（藤原）は苑池の東に本堂と対し、屋根は檜皮葺、腰に縁をめぐらす。相輪は正応五年（一二九二）大工西珍・権大工友光が改鋳したもの。塔内には十六羅漢・釈迦八相の板絵をはじめ、各種の装飾彩画の痕が残っている。

九体阿弥陀堂の本尊、国宝の木彫阿弥陀如来坐像九軀（藤原）の中尊は周丈六像で上品下生印を結び、左右の八軀は半丈六像ですべて定印を結んで坐す。光背は文正元年（一四六六）の補造。中尊の胎内から阿弥陀如来摺仏が多数発見された。木彫四天王立像（藤原）は寄木造・彩色。この像は表面の彩色が当初のままによく保存されているのが特色で、肉色の顔面には眉や鬚に墨をさし、着衣の文様も五彩と截金をふんだんに用いて豪華典麗そのものである。頭の銅製鍍金花冠や、火炎付羯摩宝輪の光背も元のままである。藤原末から鎌倉への過渡期を示す、日本の四天王中屈指の傑作である。その他では重文ながら吉祥天立像（鎌倉・寄木造・彩色）が有名である。右手を与願印、左手に宝珠を捧げ、唐風の盛装をした豊麗な姿態で、一時藤原説があったが、清冷な中にリアルな生命感を秘めた表情や、衣装の的確な写実表現は、やはり鎌倉様式を示唆し、『浄瑠璃寺流記』に建暦三年（一二一三）吉祥天を丈六堂に渡し奉ると記された、その時期の作であろう。その他重文には木彫地蔵菩薩立像（藤原）・木彫馬頭観音立像（鎌倉）・木彫不動明王・二童子立像（鎌倉）・木彫薬師如来坐像（藤原）がある。〈斉藤　孝〉

浄瑠璃寺　苑池に面して建てられた本堂は国宝で、平安後期に多く建てられた九体阿弥陀堂の唯一の遺構である

鐘楼　法隆寺西院鐘楼（国宝）。現存するもっとも古い鐘楼で、平安時代の建築。二階造の楼閣の形式をとっている

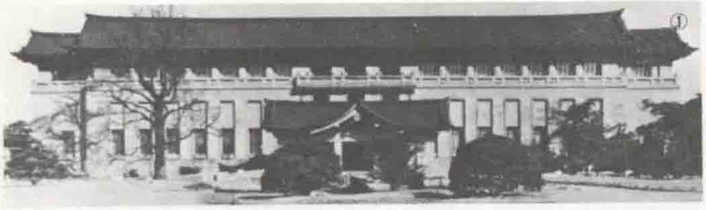
鐘楼 しょうろう　鐘をつるしておいて鳴らすための建物。「しゅろう」とも読み、俗に鐘撞堂・釣鐘堂という。日本では古代寺院で、鼓楼とともに金堂の背後左右に、経蔵と対称の位置に建てられたのが最初で、寺院生活の時報の役目をもっていた。以後現在に至るまで寺院の重要な付属建築としてつくられている。鐘楼の形式は古代中国でできたものが輸入されたと考えられ、日本の古代の鐘楼は、ふつう二階造の文字どおりの楼（たかどの）で、その遺例として法隆寺西院鐘楼（平安時代）がある。中世になると下層に袴腰とよぶ斜めの壁を張って台形につくるものが多く、また巨大な鐘をつるものは平屋建となり、前者の遺例に法隆寺東院鐘楼（鎌倉時代）、後者の遺例に東大寺鐘楼（鎌倉時代）がある。近世の鐘楼は一般に四本柱を高い石垣づくりの台の上に立て、周囲は吹抜きにしたものが多いが、遠方まで音が響くことを考慮したためであろう。〈大河直躬〉

昭和建築 しょうわけんちく　昭和の建築は、大きく戦前（昭和二〇年まで）と戦後から現代までの二つに分けられる。

〔戦前〕昭和二年（一九二七）「日本インターナショナル建築会」が関西に結成されるころは、すでにヨーロッパにおいては近代建築が定着し、いくつかの注目すべき実績があり、この翌年はジュネーブ国際連盟会館国際コンペを契機として*CIAMが組織されるといった、国際的に機能主義的傾向が醸成されていた。やがてフランスから前川国男が、ドイツから山脇巌が帰国し、また川喜田煉七郎がウクライナ大衆劇場の国際コンペに四位に入賞するなど、昭和五年前後の日本には、ようやくCIAM的機能主義、合理主義的発展を促進すべき人材も育っていた。また当時は建築家たちの間にも、マルキシズム、あるいは社会主義思想の影響が目立ち、それまでの日本の近代建築運動諸派グループが広く連帯し、「新興建築家連盟」を結成している。

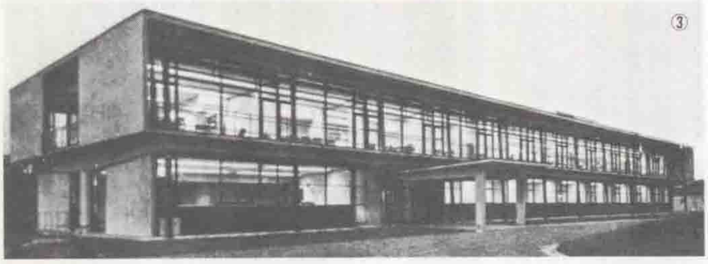
これら革新的な運動とは別に、すでに様式主義教育を受けて育っていた建築家たちのなかには、柔軟な立場をとりながら、機能を尊重し装飾を抑制した、着実に「近代化」を進行させようとする努力も積重ねられている。ネオ・ゴシック風を基調とする早稲田大学大隈講堂（一九二七）、東京日比谷市政会館（一九二九）などがそれであった。これらの作品に見られる、いわば西欧一辺倒の傾向とは別に、明治期以来から課題とされていた日本的伝統の近代化への悲願は、建築界の底流として根強く生きていた。

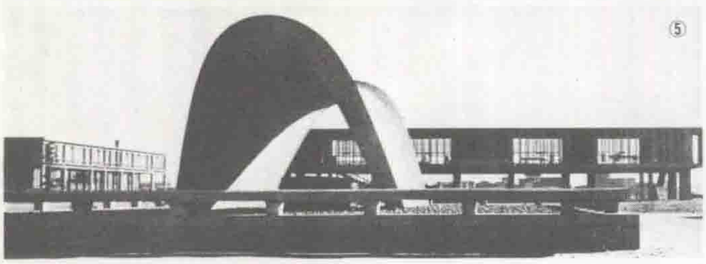
昭和六年ごろから民族主義の高揚期を迎えるとこの問題が顕在化し、とくに記念性が期待される公共建築の場合には、「日本趣味」を求めるコンペ（競技設計）が続々と企画・実施されている。これらコンペの常連審査員（伊東忠太・佐野利器・内田祥三ら）によって選ばれた当選案は、かつて異端の建築家下田菊太郎が議院建築のために提唱したが辰野金吾らに容れられなかった帝冠様式的傾向の作品であり、皮肉にもこの時点ではこれが再評価されていた感が深い。たとえば、名古屋市市庁舎、大礼記念京都美術館、軍人（九段）会館、七年に着工された東京帝室（国立）博物館などがそれであり、当選案はいずれも審査員好みの帝冠様式をならうデザインによって占められ、当時のコンペは本来の機能を失っていた。この風潮に対して前川国男らから激しい批判が提起され

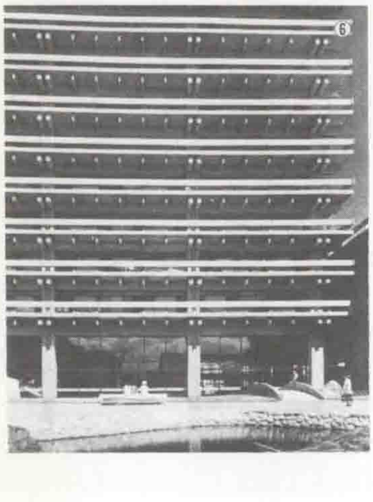


昭和建築

1.〈上〉東京国立博物館(公募作品)昭和7年着工12年竣工 〈下〉博物館設計のもととなった帝冠様式のオリジナル(下田菊太郎)







2.東京中央郵便局　吉田鉄郎設計　昭和6年
3.リーダーズダイジェスト東京支社　A・レイモンド設計　昭和29年　東京(39年取壊し)
4.神奈川県立音楽堂および図書館　前川国男設計　昭和29年　横浜
5.広島ピースセンター慰霊碑・陳列館　丹下健三設計　昭和30年　広島
6.香川県庁舎　丹下健三設計　昭和33年　高松

たが、審査員側からはなんら反応がないままであった。この問題は、明治・大正期を通して西欧一辺倒であった建築運動が素通りしてきていた課題であり、真剣に取組むべき機が熟していた。当時の理論的成果としては、堀口捨己の『現代建築に表れた日本趣味』(岩波『思想』昭和七年一月)があり、建築作品としては、吉田鉄郎が伝統的真壁構造を現代化した清潔で端正な東京中央郵便局(一九三一)を生みだしている。

戦前昭和期における日本建築の近代化の進行過程には、このような伝統または日本的表現の模索と、社会主義的価値観確立への主張と、そしてCIAM的近代工業主義の推進という三本の流れが目立っている。しかしこの潮流とは別に、武田五一・長谷部鋭吉・竹腰健造・安井武雄・村野藤吾ら関西勢と、佐藤功一・渡辺仁・遠藤新らによって推進されていた傾向は、現実的で漸進的な態度から生まれたもので、単なる西欧折衷主義一辺倒の域を乗り越え、独自の創造的作品を生みだしていた。たとえば大阪ガスビル、森五商店東京支店、甲子園ホテルなどである。

昭和八年、ブルーノ・*タウトが亡命してきたころの日本は、民族主義の高揚期と重なり、文化遺産への関心も高まり、社会主義者タウトの多くの著作は、この時代の風潮にも適応するという皮肉なめぐりあわせとなった。昭和一一年、日本工作文化連盟はドイツの先例にならい、国策に順応しながら合理主義を掲げて発足したが、西山卯三ら社会主義的立場からは、資本主義社会の嫡流エリート支配層の思想であると、きびしく批判されていた。この連盟が結成された翌年から日中戦争に突入し、主要資材の使用制限をはじめ、建築規模の制約という条件などによって、連盟の具体的活動は拘束された。数少ない当時の作品のなかで特筆に価するのはパリ博における日本館であり、これは日本的なニュアンスに富み、しかも近代性にあふれるデザインとして受賞し、坂倉準三のデビュー作ともなった。

昭和一六年以降は太平洋戦争のため、建築はほとんど計画案のみに終始し、わずかにこの年完成をみた第一相互生命ビルは、花崗岩貼りの列柱と階段を強調し、資材の窮乏時代にふさわしからぬ設備を備えた重厚な作品として注目された。昭和一七、八年には、「大東亜建設記念造営計画」と「バンコック日本文化会館」の設計競技がおこなわれ、いずれも丹下健三が一等に入賞している。この二つの作品のデザインが、かつてタウトの高い評価に支えられていた伊勢神宮・桂離宮あるいは京都御所などにその母型が求められていたことは、審査評にも明らかであり、臨機応変、金的の狙いうちと評された。

〔戦後〕敗戦直後の混沌とした窮乏状態のなかでは、建築を生産する基盤は失われ、約五年間は技術的には空白期であったが、建築家たちは、まず理論的活動を始めていた。日本民主建築会や、日本建築文化連盟がつづいて結成されたのがそれであり、やがてこれらは統合組織化されて、昭和二二年には新日本建築家集団(NAU)へと発展する。このNAUでは近代建築にかかわる概念として、機能主義・合理主義・ヒューマニズムなどが当面の論議の対象とされ、理論的追求がなされた。しかし、まもなく始まった朝鮮戦争を契機とする建設業界の好況を背景として、NAUのメンバーのなかには、レッドパージなどの弾圧の影響もあらわれ、この革新的グループの結束を大きく動揺させ、昭和二七年ごろまでには徐々に解体し、集団としての力は失ってしまった。

このころいちはやく作品を生む機会に恵まれたA・レイモンドは、リーダーズダイジェスト東京支社(一九五四)を完成させ、外壁の大胆な打放しコンクリート、ガラス張りのカーテンウォール、コアシステム・プランと軽快なカンティレバー構造の採用などによって、日本の多くの建築家にCIAM的近代建築の典型を示した。翌年、前川国男が日本相互銀行本店において、建築の工業化・軽量化など工学技術的な追求を試み、丹下健三は黄金比や木割を利用しながらコンクリートの木造的架構による新しい美意識を求めて広島平和記念センターを完成させた。丹下はさらに、構造デザイナーを自認している坪井善勝の協力で、愛媛県民館においては径五〇メートルのシェル構造を実現させ、さらに構造家横山不学の協力をえて、図書印刷原町工場では九〇メートルに及ぶ長大なカンティレバーによってユニークな工場空間を創造した。この他、坂倉準三は鎌倉の神奈川県立近代美術館の設計で、彼が戦前パリ博の日本館で試みた手法の発展として、鉄骨造ピロティによる軽快な日本的表現に成功している。これらの作品の一つ一つは現代建築が日本の社会にどのように定着しうるか、という実験的段階であったのであり、したがって技術的、造形的に試行錯誤が繰返されていた。

このほかの主要な作品には、前川の神奈川県立音楽堂および図書館(一九五四)、大江宏の法政大学五五年館(一九五三)、村野藤吾の広島平和記念聖堂(一九五四)、谷口吉郎の秩父セメント第二工場(一九五六)などがある。

このころ戦後最大の注目すべき設計競技として、国立国会図書館（一九五四）が話題を呼んだ。この応募要項にみられる著作権の軽視に対して、日本ではじめて組織的な抗議運動が起り、建築家の主体性の確立が強く唱えられた。この抗議運動を契機として「建築研究団体連合会」や「五期会」など多くのグループが結成されたが、これは、かつてのNAUのメンバーがそれぞれの専門分野に再生し、着実な活動を始めていたものである。

好況下の日本建築界は、昭和三五、六年ごろから鉄鋼、セメント、ガラス、アルミニウムなど、建築材料製品の規格化、量産体制が確立され、工業化に拍車をかけていった。そして近代建築の理念と工業主義的デザインの結合が定着し、技術的には、ほぼ国際的水準に達しようとしていた。このころまでに竣工した作品を系譜的に分類すれば、まずCIAM的な近代主義的傾向と、構造技術的可能性を大胆に多様に（シェル・折版）展開させようとする傾向。そして、戦前からの課題として、木造建築の構成から生まれる伝統美を現代的に継承・発展させようとする傾向。さらに戦前から一貫する姿勢で、折衷主義的装飾性を巧みに昇華して、現代建築の合理性に融合し、独得のディオニソス的境地を開拓している存在などに分類することができる。

前述のように、建築家たちは十分な実力を蓄えるとともにふたたび伝統的民族文化への問題意識を高揚することになり、「伝統論争」が展開された。この論争はその根底に、民衆とのかかわりが問われていたのだが、主として表面的な造形上の問題に焦点がしぼられ、その内容は矮小化されてしまう。しかし丹下は鉄骨方立による洗練されたファサード構成で東京都庁舎（一九五七）を、また吉田鉄郎の方法を発展させ、鉄筋コンクリート架構に木割のプロポーションを適応させ現代化する手法として、その頂点ともいうべき香川県庁舎（一九五八）をそれぞれ生みだした。やがてこの手法は多くの亜流を生み、広く公共建築の「型」として流行をみたが、形式化し魅力を失ってしまう。時代感覚に鋭敏な丹下は、このころすでに、伝統論争を通じて「わび・さび」的言葉からイメージされる伝統は克服さるべきことを主張しており、やがてあざやかな変身を遂げていた。

海外の事情の変化もまた符合しており、*ル・コルビュジエのロンシャンの教会はすでに一九五四年に、またJ・ウッツォンのシドニー・オペラハウスの当選案は一九五六年に、それぞれたくましい生命力に溢れた迫力ある表現を示し、日本の建築家たちに新鮮な衝撃を与えていたし、また一九二八年以来西欧近代主義建築を推進してきたCIAMが崩壊し、若い世代の「チーム・テン」との交替を告げたのもこのころである。国内においても、弥生的伝統を克服し、民族の生命力の発現として、「縄文的」なるものへの内面的追求を主張する白井晟一らの発言や作品が注目されていた。

このような内外の情勢を反映して、コンクリートによる造形の本質としての可塑性や、マッシブなたくましさを表現した作品としては、福島教育会館（一九五六）、晴海住宅公団アパート（一九五八）、松井田町役場（一九五六）、浅草善照寺本堂（一九五八）、大石寺宝蔵（一九五五）などが注目される。この他、直径一二〇㍍に及ぶ鉄骨の巨大なシェル構造により東京国際見本市会場二号館（一九五九）は新しい巨大な無柱空間を構成する方法として、夢を抱かせるに十分な造形を示した。

やがて日本が本格的な高度成長期に入るとともに、大都市および近郊への人口集中度が促進され、流動する都市機能に対応する施策が問われることになる。一方、この集中現象に対処する施策とともに、建築家の間では、将来の都市空間の構造と形態の再構成の方法が追求されていった。丹下健三グループの「東京計画一九六〇」や菊竹清訓グループによる「海上都市」などがいちはやく提案され、すでに単体としての建築を超えた都市設計に対する建築家の強い関心を訴えていた。昭和三五年には世界の建築家、デザイナーを東京に集めて、「世界デザイン会議」を主催するまでに成長していたのであり、また事実、建築に対する社会的要求もこれを裏づける技術的水準も、欧米と格差が認められぬ段階に到達していた。上野公園内に竣工した前川の東京文化会館（一九六一）は、まさに日本の現代建築の成熟度を示すマイルストーンであった。これよりすこし遅れて、国立劇場と京都国際会議場が相次いで公開コンペに付されたが、国立劇場では、校倉造の外被をまとう保守的なデザインに終わったが、しかし京都国際会議場（大谷幸夫・沖種郎）では、日本の設計競技の歴史を飾るにふさわしく、公正な運営とともに、作品も日本的伝統に根をもちながらたくましくダイナミックな表現を打出し、新しい世代の登場を示した。

一九六〇年代の建築界は、その実力を国際的に顕示する絶好の機会として、オリンピック施設の建設と、さらに大阪万国博覧会施設の建設という国家的事業に遭遇した。これらの計画ではコンペの手続は回避されてしまったが、主要な施設は丹下・坪井のコンビを中心とするグループによって担当され、構造技術的成果は注目すべき発展を示していた。この二つの大事業の間に、武藤清らはコンピューターの利用により柔構造の耐震理論を発展させ、地上一五〇㍍に達する日本最初の超高層、三井霞が関ビルを完成し、現代の過密大都市の機能の再開発に対応しようとした。一方、住宅団地やニュータウンの開発も徐々に進められ、大阪千里をはじめ、高蔵寺・泉北・港北・多摩などには、大規模な新しい街づくりがおこなわれている。しかしその計画と建設方式は、基本的諸条件の異なる先進国の理論と手法が先例とはなりえず、試行錯誤を繰返しながら人間環境の修正方法を懸命に模索しているのが現況である。〈近江　栄〉

昭和の美術　しょうわのびじゅつ

一五年間という短い大正期につづく昭和期は、すでに五〇年に近くなっているが、ここでは太平洋戦争以前の動きを中心に考察することにする。

〔昭和初期の絵画〕昭和初期の日本画界は、それまでにないほどの名作・傑作が各作家によって制作されていた。それにもかかわらず、昭和五年（一九三〇）にはローマの日本美術展、翌六年にはベルリンの日本美術展が開催されて、後日、自由主義国から敵視された日独伊防共協定の先駆をなすような動向をみせていた。これら両展の性格には、一種の国策的なものがあったが、作品内容からはまったくそのような性格はみることができなかった。作家たちは、およそファシズムとは正反対の静穏な東洋美探究を目途していたのである。だから政策的観点に立つ人々には、こうした日本画壇の動向が、もう一つ煮えきらず、飽きたりないものに思われたのであろう。美術界をも国策遂行の具に供したいと欲するものには、なんとかしてこの美術界に漂う平和主義的空気を一掃したいとの欲望が湧き、まもなく断行された美術界改組、再編成の機運がすでに醞醸していたのである。

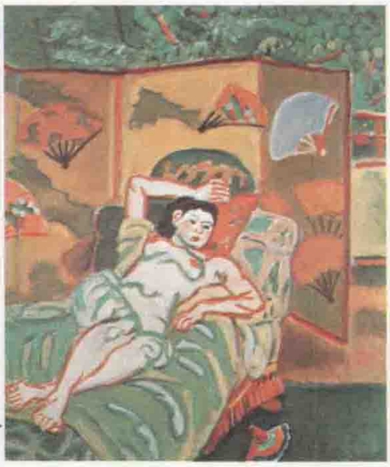
日本美術院には*小林古径の『髪』、*横山大観の『紅葉』、小茂田青樹の『虫魚画巻』などがあり、古径は東洋伝統の厳しい線描力による現代女性像を、大観は桃山障壁画が内在させる絢爛豪華さを現代感覚で再現させていた。また帝展では*菊池契月の『朱唇』（一九三〇）、*松岡映丘の『右大臣実朝』（一九三二）などが歴史的人物の新表現をみせ、福田平八郎の『漣』や*山口蓬春の『市場』（一九三二）が図式化した装飾技法や写実から構成した空間描写で自然観照に新時代の到来を物語っていた。昭和八年の*土田麦僊の『平牀』（帝展）や*富田渓仙の『御室の桜』（院展）なども、日本画がもはや描写技の世界よりはるかに高い次元に到達したことを示していた。まさに日本の造形芸術分野での諸問題を、この機に解決すべき時期に到達していたのである。しかも時流はこうした日本画の傾向を皮相に、形式化しすぎた唯美主義的なものと観察して、非国民的だと見、より以上の民族文化、国民芸術樹立を唱えたのである。

一方、油彩画では*藤島武二、*満谷国四郎らわずかの人たちを除き、色あせた明治リアリズムの人々は見すてられたため帝展は無気力になり、二科会も*安井曾太郎の肖像や風景による近代的造形精神と*坂本繁二郎の幻想的な東洋感覚による空間把握以外は魅力を失い、国展の*梅原龍三郎の強烈な色彩描がクローズ・アップしてくる。一方フォービスムをかかげて昭和五年発足した独立美術協会は、その後フォーブ一辺倒だった人、新しい写実を目ざす人、シュルレアリスムを目ざす人たちが分離して、新たに野口弥太郎、*須田国太郎、小林和作、曾宮一念、*海老原喜之助らを加えて、形骸化しかかった二科会に代わる新運動を展開していた。また大正末期から発生した前衛美術運動は、無産者芸術連盟の美術部に合流して左翼思想の造形的代弁者となったが、昭和六年以後、満州事変勃発に押されて、官憲の弾圧を受けて九年に解散させられた。

〔官展と在野団体の対立〕こうした国家統制の波に乗って、昭和一〇年、松田源治文相は、全面的美術界の統制を目ざして帝国美術院の大改組をおこなった。すなわち、それまでの帝国美術院の構成メンバーである会員の顔ぶれを一新して、在来の有力在野の美術団体を統合する大規模な美術展覧会を国家意志に沿った線で敢行しよう、というものである。

まず、大正三年（一九一四）に当時の文展から分裂した人たち、日本美術院を再興した院展の主要人物横山大観、*安田靫彦、小林古径、*前田青邨らの日本画界の重鎮と、二科会を創立した*石井柏亭、*山下新太郎、*有島生馬、安井曾太郎と、さらに国展の梅原龍三郎、春陽会の*小杉放庵ら西洋画家、彫刻の*藤川勇造（二科）、*平櫛田中、*佐藤玄々（院展）、工芸の*富本憲吉（国展）を加入させた大陣容の帝国美術院を構成した上で、従来の帝展無鑑査などの既得権をご破算にして、新たに参与、指定の格付をおこなって展覧会を開こうとした。ところが、当局側の交渉順序の不手際から、改組案発表直前まで関知しなかった従来の美術院会員たちが、いっせいにこの改組に反対した。それに加えて、この旧会員たちと師弟関係にあった旧帝展系画家たちの既得権剝奪に対する不

昭和の美術



1

↑2

1.梅原龍三郎「裸婦扇」(1937)　油彩　80.5×65cm　岡山　大原美術館
2.奥村土牛「胡瓜畑」(1927)　紙本着色　194.5×86.5cm　東京国立近代美術館

↑4

↑3

3.海老原喜之助「殉教者」(1951)　油彩　99×71cm　東京国立近代美術館
4.福田平八郎「雨」(1953)　紙本着色　110×87cm 東京国立近代美術館
5.伊東深水「聞香」(1950)　絹本着色　150×175cm　東京国立近代美術館
6.福沢一郎「よき料理人」(1930)　油彩　81.6×115.6cm　神奈川県立近代美術館

5

6

満が爆発して、騒動は大きく燃え上り、収拾のつかない状態になった。美術界は文部当局と従来の在野団体とが手を握ったのに対し、今までの帝国美術院会員と帝展系作家が対峙して激しくにらみ合った。旧帝展系の美術家は、文部当局による改組展にいっさい無関係をとなえて、新帝展をボイコットする挙に出たのである。そのため、昭和一〇年秋の展覧会はついに開催不能となり、あくまで改組を断行しようとした当局は翌一一年早々の厳冬期に日本画と和風彫刻（木彫）と工芸の三部門だけで開催を強行した。これは油絵に比べて日本画の主要画家が在野に多かったことを立証している。油彩画は旧帝展系に反対された場合、非常に寂しくなるため改組会員だけでは開催できなかったのである。日本画の院展は改組会員に従って日本美術院全員が参加したが、油絵の二科会は改組に参加した先輩会員と決別して、帝展不参加の立場を表明し、独立展はじめ春陽会なども不参加を表明、わずかに国展だけが梅原会員と行を共にするにすぎなかった。

いずれにせよ、大正初年、文展を去った人たち、院展・二科展という在野に文部当局が屈伏したのに対して旧帝展系の美術家が反旗をひるがえして、帝国美術院と帝展をめぐる権力争奪をおこなったことになる。しかも改組立案者である松田文相が急逝したので、内閣更迭後の平生文相は、松田改組をご破算にして旧無鑑査を復活する再改組をおこなったため、こんどは松田改組に参加した日本美術院や国展の人たちが会員を辞退、二科系の会員も不満を表明したばかりか、旧帝展系の会員からも数人の脱退者が出た。これでは松田改組以前の官展よりも悪い結果となり、なんのための改組、騒動だったかまったくの無意味に終ってしまったのである。

しかも時局の戦時的空気は日一日と切迫して近衛内閣を迎えたため、昭和一二年安井文相は時局的背景に立って帝国美術院を解消して帝国芸術院を創設した。これは、美術部門のほかに文芸（一六名）、音楽（四名）、能楽（二名）、建築（二名）、書道（二名）を新設包含し、美術だけは松田改組のときの帝国美術院会員（四六名）全員を入れたものである。この会員数の不均衡は明らかに美術界の混乱を収拾するための帝国芸術院創設であったことを物語っている。しかし時局の空気が影響して、さしも三年間にわたる美術界の混乱も、これで終止符を打って、第一回文展を一二年秋に開催した。

この昭和一〇年から一二年にいたる三年間の混乱期にもかかわらず、美術家の作家活動が盛んにおこなわれたことは幸いであった。各作家が制作を続けただけでなく、この混乱の機会に新人の台頭や新団体の結成がおこなわれて、かえって活況さえ呈したのである。

改組帝展では横山大観が水墨屏風を発表したのをはじめ、*鏑木清方が先年の円朝像につぐ人物画の第二弾『慶喜恭順』を発表して明治という時代に対する新解釈をし、*奥村土牛が『鴨』で写生から脱却した画境で認められた。また次の平生改組の文展には*竹内栖鳳の動態描写の極致のような『夏鹿』屏風や、また堂本印象の抽象性を秘めた近代仏画ともいうべき『甚目寺の一遍上人』（焼失）が出品されたほか、*上村松園の現代女性を描いた『序の舞』も出た。そして加藤栄三、山本丘人ら新人が台頭し、翌一二年の帝国芸術院による第一回新文展には、吉岡堅二、杉山寧、福田豊四郎らの新人が現われて、日本画に西欧の新傾向を消化する意欲を示した。ついで翌年は安田靫彦や前田青邨の名作や福田平八郎、徳岡神泉、溝上（小倉）遊亀らの造形性の強い作風が現われる。

一方油絵には藤島武二の晩年の傑作である『耕到天』や小絲源太郎の力作『嬋娟』などが新文展に発表された。

〔在野団体の動き〕　こうした官展の動きに対し、昭和一一年には平生再改組で官展へ復帰する旧帝展油絵部から新制作派協会が分裂して、小磯良平、猪熊弦一郎、佐藤敬、脇田和らの新鋭が新しく近代洋画精神による制作活動を標榜して立上ったが、松田改組に参加したことで二科会と決別した安井曾太郎、石井柏亭、山下新太郎、有島生馬らは小山敬三、木下孝則らと一水会を結成した。また独立美術展へ出品していた長谷川三郎と国展を離れた山口薫らが集って昭和一二年に自由美術家協会を結成して前衛的動きをおこなったので、二科会内部にも山口長男、斎藤義重、*吉原治良らの九室会が結成され、独立展にも福沢一郎を中心に*靉光らの超現実的な動きが活発化していた。

この前衛的な活動が、官展をめぐる美術騒動が激化していたころ、着々と若い新鋭画家によって進展していたのは皮肉だが、上層部で国家的美術統制への歩みが続けられていたとき、新時代を望む若い画家たちは、彼らの思考の自由な発想を試みていたのであり、そこは既成大家のみに目を向ける文部当局などにはまったく見たこともない新しい芸術世界であった。そこにはシュールもキュービも抽象もあり、この昭和初期前衛運動の大きな刺激となったのは昭和七年にエルンスト、ミロ、

アルプ、マッソン、タンギーらの作品を展示した東京新興美術同盟展の開催だったし、ピュリスムはもとよりフォト・プラスティックなども含まれていた。昭和一四年ごろ、ますます時局は戦争へとエスカレートする時代に、独立展を脱した福沢一郎は美術文化協会を靉光や*北脇昇と結成して、シュルレアリスムの運動を展開、また新制作派協会はアメリカ、フランスから帰国した野田武夫、荻須高徳を加えて、近代的造形思考を受け入れてマチスやピカソの影響を大胆に甘受した新様式へと邁進した。また二科展にはメキシコ帰りの北川民次や、昭和九年フランス帰りの*藤田嗣治が加わって鈴木信太郎や野間仁根、東郷青児と新興気勢をあげ、さらに岡本太郎がフランスから帰国したのを加えて新風をただよわせた。

〔戦時下の昭和美術〕昭和一五年の二千六百年奉祝展には戦前最後を飾るにふさわしい出品が、とくに日本画に見られた。まず安田靫彦の『黄瀬川陣』六曲一双屏風が、近代歴史画の最高峰に位する傑作であり、前田青邨の『阿修羅』、鏑木清方の『一葉女史』、*川合玉堂の『彩雨』、小林古径の『不動』、福田平八郎の『竹』など、いずれも画期的な名作として記憶に深くとどめられた。あたかも、この展覧会以後、戦争へ突入する時代を迎えた美術展が縮小の一途をたどることを予知して、最後の花を咲かせた観すらうかがえた。第二次世界大戦へ突入してからは、多くの画家が陸海軍へ徴用されて戦争色は美術界をものみこみ、大東亜戦争美術展が開かれて、画家による展覧会は次第に開かれなくなり、ついに戦時特別展覧会を昭和二〇年に開いて敗戦を迎えたのである。

そのような戦時下の昭和一九年、東京美術学校の教授陣が一変した。日本画界における日本美術院と、洋画界における二科、国展などの実力が再認識された結果、明治以来長期間、東京美術学校の教育を担ってきた官展系の人々に代わって、院展、二科、国展の人々が起用された。藤島武二、*岡田三郎助という洋画界の両巨頭が逝去したので、洋画科には一水会の安井曾太郎と国展の梅原龍三郎が教授になり、日本画科では帝展系教授に代わって院展から安田靫彦、小林古径（教授）、奥村土牛（助教授）が入った。この交替は、日本美術界に大きな影響を及ぼすとともに、新時代の展開が近いことを物語っていた。明治二九年美術学校に洋画科が開設されてから洋画科教授を黒田清輝系が独占してきたが、浅井忠に育てられた梅原、安井が代わって美術教育を担い、また明治三〇年、追われるように校長の席を去って日本美術院を創設した岡倉天心の高邁な精神を美術教育に復興させることになった安田、小林らの院展の人人を見れば、そこに日本アカデミズムの一大転換がおこなわれたことが知られる。

〔戦後の傾向〕終戦後、敗戦とはいえ平和が到来した日本は、いっせいに欧米へ向って目を見開いた。戦争のブランクを一気にとり返そうと活発に動き、戦前には見られなかったような多数の若人が外国文化を吸収に出かけたし、国際的な交流が盛んになった。また戦時中、一時解散した各美術団体は元気に再出発をはじめ、新団体も第二紀会や行動美術をはじめ出現し、官展も芸術院から別れて法人組織の日展になる。日本画家の新団体創造美術協会は新制作協会日本画部をへて、創画会となり、世界性に立脚する日本画の樹立に邁進する。海外作家の展覧会を招来し、また日本人作家の作品も海外へ進出して数多くの受賞をした。世界の芸術傾向は、時間的にも距離的にもなんらの障害をうけずに流れこみ、日本は有数な世界的美術国になった。画廊や画商も多くなって個展がにぎわい、各種の美術館、百貨店では常時、大がかりな展観が開かれる。日本美術はこうして世界的視野にさらされ始めたのである。〈竹田道太郎〉

徐熙 じょき

生没年不詳。中国、五代時代の南唐（一〇世紀後半）の画家。江南の名族の出身で、官吏として進まず、もっぱら花鳥画を描いて楽しんでいたので、江南の処士とも江南の布衣ともいわれた。彼は花鳥画でも魚虫・蔬果そのほか各種の生物を扱い、広く自然の姿を観察しているが、その描写は細描多彩をむねとせず、水墨・淡彩をもってする方法を用いた。いわゆる没骨体の起因をなす画法を試みたもので、*黄筌の黄氏体に対して徐氏体といわれた。彼は南唐の李後主に重んぜられたので、亡国後はともに宋都に来てまもなく八〇余歳で卒したと伝えられるが確証はない。しかし彼は多作で南唐の滅亡したときその作品はことごとく宋廷に献じたといわれ、北宋末に内府の所蔵品を記録した『宣和画譜』には二五九点も彼の作が載っている。外部にも作品が保存されたのか、宋人に彼の画を賞賛する言葉が非常に多い。しかし真蹟と称せられるものは現在に伝わっていない。孫（一説に子）の徐崇嗣や唐希雅など彼の画風を学んだ者は後世にも多い。一般には徐崇嗣が、花葉の輪郭に線描を用いない没骨体の創始者といわれている。〈杉村勇造〉

初期キリスト教美術 しょき――きょうびじゅつ

キリスト教の成立から、キリスト教の迫害期、ローマ帝国による公認・国教化、さらに東西両帝国の分裂期にいたる美術。東ローマ帝国でいえば、ユスティニアヌス帝期（五二七―五六五）に確立された*ビザンティン美術にいたる前の美術、一方、西ヨーロッパでいえば、西ローマ帝国の滅亡、ゲルマン諸族の移動から*メロビング朝美術にいたる前の美術ということになるが、しかし、地域的には地中海を中心として広く伝播していったキリスト教圏、西アジア、北アフリカ、ペルシアなどにまで及んでいる。初期キリスト教美術は、キリスト教の成立から公認にいたるまでの原始キリスト教美術と、公認期から東西ローマ帝国の分裂にいたるまでのキリスト教公認期美術、さらに東ローマ帝国の勢力圏を中心としたプレ・ビザンティン美術との三期に分けて考えることができる。

〔原始キリスト教美術〕イエスによって創始されたキリスト教は、ローマ帝制下のティベリウス帝（在位一四―三七）およびカリグラ帝（在位三七―四一）の時代に成立し、すでに五世紀ごろまでには、ケルト人の住んでいたアイルランドやスコットランドから、移動前のゲルマン人、ペルシア人、アラビア人、エチオピア人たちの間にまで浸透しつつあった。しかし、皇帝の権威と、キリストを絶対視するキリスト教徒の考え方とは当然抵触するところから、ローマ皇帝によるキリスト教徒迫害の血なまぐさい歴史が相次ぐこととなる。六四年のネロ帝の迫害をはじめとして、デキウス帝の迫害（二四九―二五一）、バレリアヌス帝の迫害（二五七―二五八）、ディオクレティアヌス帝の迫害（三〇三―三〇五）と続き、結局三一一年ガレリウス帝（在位三〇五―三一一）の勅令によって、ようやくキリスト教の信仰が緩和され、公認への端緒をつかむことができた。もちろんキリスト教徒に対する苛酷な弾圧が相次いだとはいっても、弾圧の合間には比較的放任されていた時期もあって、その間にキリスト教はその教勢を広めかつ強めていったのである。

当初祭祀の場所としては、富裕なキリスト教徒が住宅を開放したり、ときには邸内に聖堂を建設したりしているが、アレクサンデル・セベルス帝（在位二二二―二三五）やガリエヌス帝（在位二五三―二六八）の治下には一時聖堂建設が許可されており、また教皇カリストゥス一世（二一七―二二二）のきもいりで、公認以前すでにティトルスと称する教徒の集会所が多数設置されている。ローマのエスキリアエの丘の側面に設置されたこの種のティトルスの一つは、約四〇〇人収容の矩形平面をしており、壁面・天井などに装飾文様が施されていたが、格別キリスト教的な特徴は認められていない。一方、とくに迫害期に*カタコンベと称する地下墓所に、細長い入組んだ坑道を掘りめぐらして、壁面に石棺を納めた壁龕や、礼拝や集会のための広間を設けたりして、ひそかに弾圧の眼を逃がれていたりした。カタコンベの形式自体はローマ人やユダヤ人たちの地下墓所と大差ないが、天井・壁面に施された絵画・彫刻などの装飾によって、キリスト教美術発生の萌芽をよみとることができる。こうしたカタコンベは、ローマをはじめ、北アフリカ、小アジア各地に幅広く散在している。

後世のキリスト教美術に特有の図像形式（イコノグラフィー）は、まだ整備されず、ギリシア、ローマ美術から形象や主題をかなり借りてきたりしていたが、迫害期にいたって必然的にシンボル化された秘密の形象が用いられるようになっていった。キリストのシンボルとしての魚、キリストの洗礼を表わす鳩、不滅のシンボルとしての孔雀、楽園を意味する牧歌的な田園風景、その他オルフェウスやアムールとプシケの組合せなど、さまざまな形象が利用されている。さらに三世紀中ごろ、教皇カリストゥス一世墓所の壁画に見られる、羊の群の中の若い牧者や、両肩に羊を背負う牧者の形で表わされるいわゆる「善き羊飼」の図像形式、また礼拝者姿のオランテ像、新旧約聖書場面、たとえばアブラハムの犠牲やヨナスと鯨、ラザロの復活、パンの増殖など、キリスト教特有の図像も現われはじめてくる。しかし、「善き羊飼」の牧者は髯を有せず、またキリストの奇跡を表わす場面などでもキリストの画像そのものは描かれていない。

〔キリスト教公認期美術〕ガリウス帝の勅令、さらにコンスタンティヌス一世（在位三〇六―三三七）が皇帝就位以前に発した「ミラノの公認令」（三一三）によって、キリスト教はローマ帝国公認の宗教となり、さらにニケーアの公会議（三二五）によってアタナシウス派の三位一体説を正統派とする教理論が確立して、以後アリウス派やネストリウス派の教理は異端視され、追放されていった。コンスタンティヌス帝はさらに、キリスト教理の純粋性を保つため、ギリシア・ローマの異教的色彩の残存するローマを去って、ビザンティウムに都を移して、これをコンスタンチノポリスと改めている。異教主義に対する抗争は、さらにテオドシウス帝（在位三七九―三九五）のキリスト教国教化（三九二）によって決定的となり、以後帝国は東西に二分して、教会そのものの分裂をまねくこととなる。

キリスト教公認の結果、必然的に信仰心は高揚し、教徒の自主的な聖堂建設機運が各地におこっている。いわゆるバジリカ形式の聖堂をはじめ、

オラトリウム（祈禱所）、マルティリウム（殉教堂）、バプテステリウム（洗礼堂）など、それぞれの目的用途に応じた教会建築が建てられていった。コンスタンティヌスによってローマに建てられたバジリカの一つサン・ピエトロ大聖堂（三二四—三四四）は、後陣祭壇、外陣、身廊をはさんだ四列柱による二重側廊、ナルテックス（前室）、アトリウム（前庭）などをそなえた巨大な構成を誇っていた。また東方には集中形式による八角形の聖堂や、バジリカ形式と集中形式の混合形式なども現われている。

公認以後、教義の発展に伴い彫刻・絵画における新しいキリスト教美術の芽ばえが見られ、異教的な伝統からの離脱傾向が明らかになってくる。たとえば、石棺彫刻における髯のないキリスト像から髯のあるキリスト像へと変化したり、モノグラムによる新しいキリストのシンボルが現われたり、ニムブス（背光）や十字形なども用いられるようになってくる。またモザイクで黙示録の場面や、十字架などを表現したものも現われはじめる。

【プレ・ビザンティン美術】東西に分裂した一方の西ローマ帝国は、傭兵隊長オドアケルによって亡ぼされてのち、ゲルマン諸族の蹂躙にまかされるが、他方の東ローマ帝国は、東方的な専制君主国家に変貌しつつ、とくにユスティニアヌス帝のとき最盛時を迎え、西ローマ帝国の故領回復を企図した皇帝の大外征によって、ほぼ地中海周辺世界を勢力圏内におさめることができた。このユスティニアヌス帝とともに、ビザンティン美術は開花するのであるが、それに先立つテオドシウス一世および同二世（在位四〇八—四五〇）治下のキリスト教美術は、ビザンティン美術を用意した時期としてとくに意義がある。建築においては、コンスタンティヌス式のバジリカが普及し、石による天井の被覆、新しい集中形式の発展などが見られた。とくに、テオドシウス帝の娘で、西ゴート王妃から、のち西ローマ帝国のコンスタンティウス三世王妃となったガッラ・プラキディア（三八九ごろ—四五〇）のために、北イタリアのラベンナに建立された廟墓は、集中形式の十字形プランをもち、中央にパンダンティフ（三角穹窿）によって支えられた円蓋をいただき、また十字形翼部は半円穹窿によって覆われ、内部には華麗なモザイク装飾が施されていて著名である。図像形式では、キリストの栄光を賛える新しい図像、長い髪をして濃い髯をたくわえ、帝王のような衣装をまとって玉座に坐る勝利者キリストを表わす、いわゆる「尊厳者キリスト」が現われたり、キリストのシンボルとして十字架を中央に配し、その四隅に四福音書記者を従わせるといった形式（ガッラ・プラキディア）も出てきている。そのほか旧約場面の「昇天するエリア」「創世記」など、さらに新約場面の「受難」「磔刑」「復活」「使徒伝」なども図像化されている。➡キリスト教美術　〈大島清次〉

如拙　じょせつ　生没年不詳。「にょせつ」ともよばれ、足利将軍家と関係の深い相国寺の画僧で、応永年間（一三九四—一四二八）に活躍期をもつ。『三教図』（両足院蔵）に著賛している禅僧絶海中津の賛文によれば、「大巧は拙なるが如し」の意から大巧如拙の名を得たという。『瓢鮎図』（退蔵院蔵）は、賛文によれば足利将軍義持が「如拙をして座右の小屏に新様をもって画かせた」ことが知られ、当時舶載移入された中国院体画風を意識的に取り入れて作画したことがわかる。如拙の事蹟についてはもう一つ応永二一—二五年のころ相国寺開山の建碑計画に参与したことが知られる程度である。前記二作品のほかには梁楷風の『王右軍書扇図』（守屋家蔵）があるのみで作品は少ないが、周文以下雪舟等楊につづく室町水墨画の先駆者としての位置は注目される。　〈衛藤　駿〉

書体　しょたい　文字の表現形体。ふつう漢字および仮名についていう。旧説によると、文字は黄帝の史官である倉頡が鳥の足跡を見て発明し、周の宣王（前八〇〇ごろ）の太史の籀が古文を改変して大篆を作ったが、戦国時代になると各国がそれぞれの制度を定めたので文字の書体も一様ではなくなった。それで秦の始皇帝が天下を統一すると、史籀の大篆を改良して小篆を作り諸国の文字を統一したといわれ、この秦時代には書体として八体があったと伝えられている。

如拙　「瓢鮎図」部分（1413ごろ）　紙本墨画淡彩　全図111.5×75.8cm　国宝　京都　退蔵院　瓢箪で鮎（鯰の古字）を押えるという禅問答を描いた禅機画で，室町時代の水墨画の記念碑的作品。上部に31人の僧の序と題詩が付せられている

八体とは(1)大篆、(2)小篆、(3)刻符、(4)虫書、(5)摹印、(6)署書、(7)殳書、(8)隷書である。刻符は割符に書する文字、虫書は旗幟に書する文字、摹印は印章に刻する文字、署書は記録の文字、殳書は兵器に刻する文字をいうらしい。また漢時代には六書に分けられ、(1)古文、(2)奇字、(3)篆書、(4)左書、(5)繆篆、(6)鳥虫書となっていて、古文は孔子宅の壁の中から発見された書物の書体、奇字は古文の異体、左書は秦時代の古隷書、繆篆は印章の書である。これは後漢時代（一、二世紀）の『説文解字』や『漢書』に出ている説なのでその時代の考え方がわかるが、その後、八体は古文・大篆・小篆・隷書・飛白・八分・行書・草書と改まる。

しかし現在は遺物から見て書体の変化を考えると下記のような種類がある。(1)甲骨文字（殷時代）、(2)青銅器銘文（殷—周春秋時代）、(3)青銅器銘文（周戦国時代）、(4)石鼓文（戦国時代・秦）、(5)鳥書（戦国時代呉・越・楚・宋）、(6)篆書（秦時代）、(7)隷書（前漢時代）、(8)八分（後漢時代）、(9)印璽（秦漢時代）、(10)章草書（漢—晋時代）、(11)行書（漢—晋時代）、(12)楷書（晋時代）、(13)飛白（六朝—唐時代）、(14)草書（六朝—宋時代）、(15)狂草（明時代）。およそ以上のように大体は分けられるが、また同じ楷書でも「北碑南帖」といわれるように、法帖として刻せられてきたものと、地下から新しく出土した北魏の墓誌の書は異なるし、明時代の写本の文字と清時代の写本の文字も、一見してただちにその相違がわかるほど違っている。写経の書風にしても、六朝は唐に異なるなど、時代による書体の相違は、日本でもまったく同じである。　〈杉村勇造〉

ジョット　Giotto di Bondone（一二六六—一三三七）　イタリアの画家・建築家。フィレンツェ派の確立者で、イタリア・ルネサンスの先駆者でもある。その名声は同時代の詩人ダンテの『神曲』（煉獄編第一一歌）で*チマブーエと対比してたたえられ、またペトラルカやボッカチオなどの著作中にもその盛名が伝えられている。しかし、初期の画業については確かな文献がなく、少年のころ羊を写生していたのをチマブーエに見いだされてその門に入ったというバザーリの伝える伝説も真偽は明らかでない。初期の主要作とされていたアッシジのサン・フランチェスコ聖堂上院の壁画『聖フランチェスコ伝』二八図については、今日では疑問視する学者もいて論議がおこなわれているが、一般に『小鳥に説教する聖フランチェスコ』その他の数図はジョットに帰せられており、またその『聖人伝』の上段のローマ画派に帰せられる『旧新約絵伝』中の数図（『イサクの物語』や『キリストに哭く』など）も、『聖人伝』に先だつジョットの作とされる。一二九八、九九年にローマに行き、サン・ジョバンニ・イン・ラテラノ聖堂に一三〇〇年の聖年祭の光景を壁画に描き、またサン・ピエトロ大聖堂のモザイク『舟行図』に下絵を与えた。代表的な標準作は、パドバのサンタ・マリア・アラ・アレーナ聖堂（別名スクロベニ礼拝堂）の内部を飾る『マリアとキリストの物語』三七図、寓意像一四図、『最後の審判図』などの壁画群（一三〇五ごろ）で、画面の簡明な合理的構成、人物像の盛り上げによる造形性、劇的内容の心理的表現などに画期的な成果をみせた。その直後の傑作はフィレンツェのオンニサンティ聖堂のために描いた祭壇画『荘厳の聖母』（ウフィーツィ美術館）である。その後リミニ、ベローナ、フェラーラ各地に旅して名声を馳せ、一三一七年ごろフィレンツェのサンタ・クローチェ聖堂の壁画装飾に従事した。そのバルディ礼拝堂の聖フランチェスコ伝、ペルッツィ礼拝堂の洗礼者と福音書記者の両ヨハネ伝は、ともに後補によりそこなわれてはいるが、そこにはパドバの壁画の陰惨さが消え、円熟した画風をみせている。晩年ナポリ王ロベール・ダンジュに招かれて働き（一三二九—三三ごろ）、三四年にはフィレンツェ大聖堂の建築主任となって、有名な鐘塔を設計し、またアンドレア・*ピサーノに浮彫の下絵を与えて指導した。彼の美術史上の意義は先輩チマブーエのビザンティン主義を克服するとともに、彫刻家ニコラ・ピサーノやローマ画派カバリーニ Pietro Cavallini（一二五〇ごろ—一三三〇）らの影響を発展させ、絵画をキリスト教義の絵解きから解放して、人間性と宗教性

ジョット「荘厳の聖母」(1310ごろ) テンペラ 板絵 325×204cm ウフィーツィ美術館 フィレンツェのオンニサンティ教会内の礼拝のため主祭壇画として描かれた作品。伝統的な構図に従いながらも，マリアの量感ある表現やその表情に，立体感と人間味が感じられる

との融合した芸術的表現の世界に高めた点にある。そこでは、主題にとって必要なものだけがとらえられて単純化され、画面は人物と空間との合理的な連関によって舞台的に構成されるとともに、人物像は盛り上げによって造形的に形態化され、それぞれの心の動きが個性的に表現された。こうしてイタリア絵画の創始者となった彼は、精神性と現実性との総合によってゴシック絵画を完成するとともに、フィレンツェ派の造形的伝統を確立してルネサンス絵画を先駆し、大きな影響を与えた。〈摩寿意善郎〉

ジョルジョーネ Giorgione （一四七七ごろ―一五一〇）イタリア盛期ルネサンスの*ベネチア派の画家。北イタリアの小村カステルフランコ・ベネトに生まれる。生年は明らかでないが、一五一〇年にベネチアで死んだとき三〇代の前半であったとみられる。ジョルジョが本名で、姓は定かでなく、ジョルジョーネという名は彼が名声を得てから「大ジョルジョ」の意味で与えられた通称。一四九五年ごろベネチアへ出て、ジョバンニ・*ベリーニに師事したが、天賦の甘美な色調と詩的幻想性によって、同時代のベネチアの画家たちを凌駕して、やがて*ティツィアーノに継承されるベネチア派の真の盛期ルネサンス様式を確立した。しかし、彼の作品の判定については、ティツィアーノとの関係において種々の異説があり、確実なものはきわめて少ない。初期の作『三人の哲学者』（ウィーン美術史美術館）は、大きな風景のなかに人物を配した構図に独創性がみられる。いわゆる『嵐』、別名『ジョルジョーネの家族』（ベネチア、アカデミア美術館）も、風景と人物との配合に巧みな調和をみせた作品で、画中の授乳する裸女については神話的説明もあるが、魅惑的なモチーフに富んでいる。彼の最大傑作とされる『眠れるビーナス』（ドレスデン国立絵画館）や『田園の奏楽』（ルーブル美術館）においては人物像の輪郭を周囲の風景のなかに融けこませていく諧調的な色彩で、独自の詩的世界を古典様式に純化し、官能と気品を兼ねそなえた美しい裸婦を牧歌的な風景のなかに融合させて、陶酔的な美しさを発揮し、近代美術に発展する裸体画の基調をつくっている。その他、主要作には『ソロモンの審判』（ウフィーツィ）、『聖フランチェスコと聖ジョルジョを伴う聖母』（カステルフランコ大聖堂）などがあげられる。〈摩寿意善郎〉

ジョルジョーネ「嵐」(1505―07ごろ) 油彩 82×73cm ベネチア アカデミア美術館 彼の真筆と認められている数少ない作品のひとつ。この絵のテーマについては，自然のアレゴリー，パリスの誕生など種々あるが，定説はない

ションガウアー Martin Schongauer （一四三五／四五―九一）ドイツの画家・版画家。出生の年の詳細は不明。アウグスブルクの鍛冶職の息子として生まれ、主としてコルマールで仕事し、晩年ブライザハに移ってそこで没した。唯一の確実な板絵の作品は、一四七三年作の『バラの籬のマドンナ』（コルマール、聖マルティン教会）で、そこにはフランドル絵画、とくに*ワイデンの影響がうかがわれる。深い内面性をたたえたこの聖母像は、ドイツ後期ゴシック絵画の至宝の一つである。フレスコ作品では一四八八年に依頼を受けて制作したブライザハ聖堂の内陣西壁の『最後の審判』が知られる（一九三一年取払い）。彼のもっとも注目すべき表現分野は銅版画で、一一五点の作品が現存する。聖なる主題に地上の情感を通わせた表現力ゆたかな彼の銅版画にはすでに近世が予告され、その完璧な技法は*デューラーを先取し、影響を与えた。〈野村太郎〉

ションガウアー「聖家族」 板絵 26×17cm ミュンヘン国立美術館 カーネーションを幼児イエスに与えようとするマリアの背景に，厩舎の戸口に立つヨセフが描かれている

ジョーンズ Inigo Jones （一五七三―一六五二）イギリスの建築家。七月一五日ロンドンに生まれ、画家兼仮面劇デザイナーとなるが、徐々に建築に転じた。二度にわたるイタリア旅行で古代ローマおよび*マニエリズモ建築の知識を得て、はじめてイギリスに古典主義的意匠を紹介した。一六一五年に宮廷建築家に任命され、グリニッジのクイーンズ・ハウス（一六一六―三五）、ロンドンのホワイト・ホール宮殿のバンケッティング・ホール（一六一九―二二）、旧セント・ポール大聖堂正面（一六三四以降）などを設計した。ジョーンズはこれらの作品で、伝統的な様式にかわる近世の大陸様式を導入するとともに、風土的条件を考慮したイギリス・バロック建築様式を確立した。晩年は清教徒革命のため地位を失い、五二年六月二一日ロンドンで没した。〈田中文雄〉

祥瑞 しょんずい 中国、明末・清初の染付（中国では青花という）の最上のものに対してわが国で命名した陶磁。釉薬も焼成もまことに巧みなので景徳鎮の民窯で製作されたものと考えられる。この祥瑞には伝説が多く、作者は呉祥瑞とも五郎大甫ともいわれ、日本から渡華した陶工・貿易商の姓名などの説もある。この祥瑞は民窯の古染付の中でももっとも上等であり、その文様は日本の独特の文様に近いので、わが国からの注文によって焼成されたものと考えられる。また中国にはこの種の陶磁が存在していない。この祥瑞には徳利・香合・碗・皿などの形があり、色彩のあるものは色絵祥瑞といわれ、茶道の器として愛玩されている。〈杉村勇造〉

ジラルドン François Girardon （一六二八―一七一五）フランスの彫刻家。ベルサイユ宮の彫刻を手がけた作家のなかでは、フランス古典主義の理想を体現したもっとも代表的な彫刻家。三月一七日トロワで生まれ、若くしてセギエ枢機卿の庇護をうけてローマに留学し、帰国後認められて*ルブランの指導の下に国王家の仕事にたずさわる。彼の最初の大作『ニンフにかしずかれたアポロン』や、『プロセルピーナの略奪』などの代表作がベルサイユの庭園を飾っている。その作品はローマでの古典芸術の詳細な研究の成果で、彼のアポロンはベルベデーレのアポロンのひきうつしであり、ルイ一四世騎馬像（大革命で破壊）はカピトーレの丘のマルクス・アウレリウス像を思わせるものであった。九月一日パリで没。〈北原一也〉

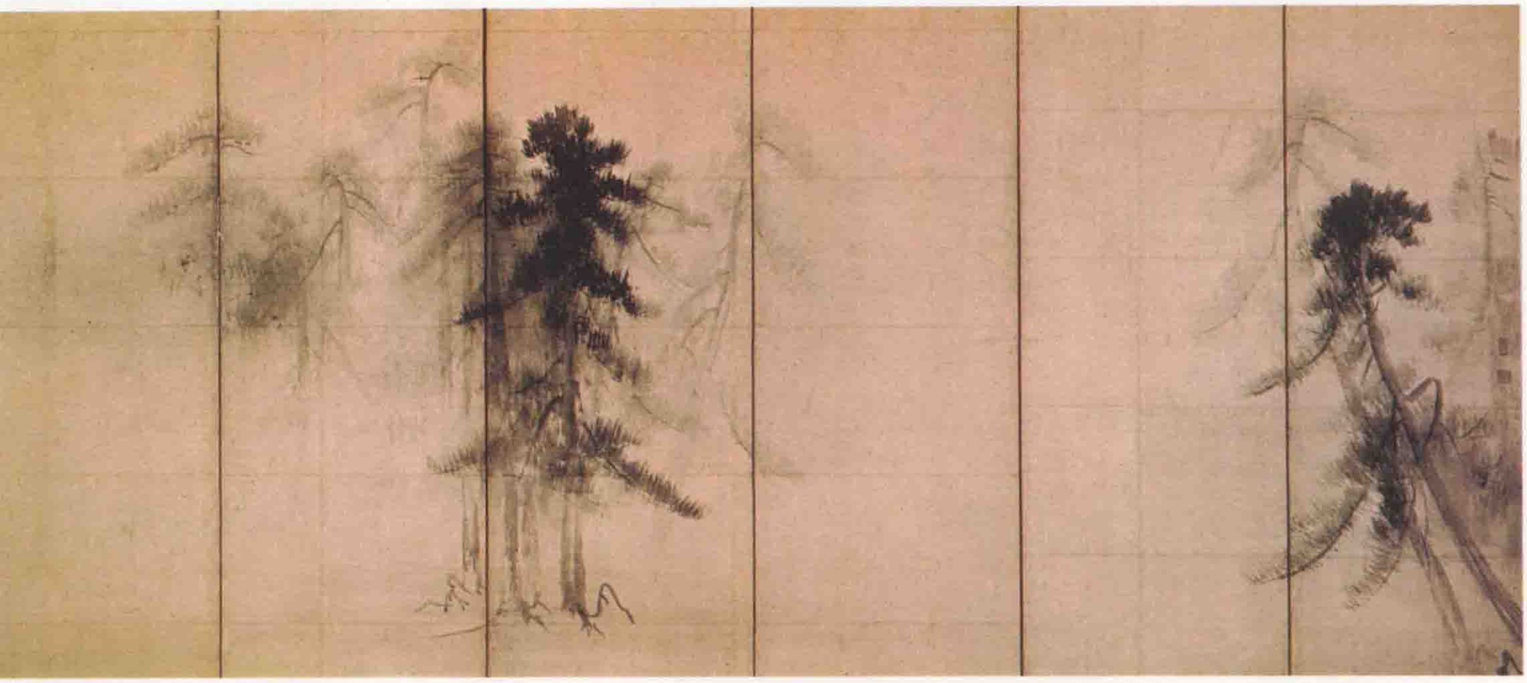
狩野永徳「唐獅子図」部分（桃山時代・16世紀後期） 紙本金地着色 六曲屏風一隻 225×459.5cm 宮内庁 岩間をのし歩く雌雄二頭の唐獅子を簡潔・雄大に描いた、桃山金碧障屏画の典型的な作品。画面右下に狩野探幽による「狩野永徳法印筆」の紙中極がある。伝承によれば、天正10年（1582）豊臣秀吉が毛利軍と講和したさいに贈った陣屋屏風といわれ、長らく毛利家に伝来したが、同家から明治天皇に献納されて御物となった。

長谷川等伯「楓図」(桃山時代・16世紀末期) 紙本金地着色障壁画25面のうち 天地約172.4cm 国宝 京都 智積院 天正19年（1591）愛児棄丸の菩提をとむらって創建した祥雲寺の客殿に描かれていたもので，二度の火災を免れ，現在，壁貼付および屏風となって伝えられている。なかでも絢爛たる楓の紅葉を中心に秋草を配した本図は，華やかな色彩の交響をみせて，みずみずしい魅力をたたえている。

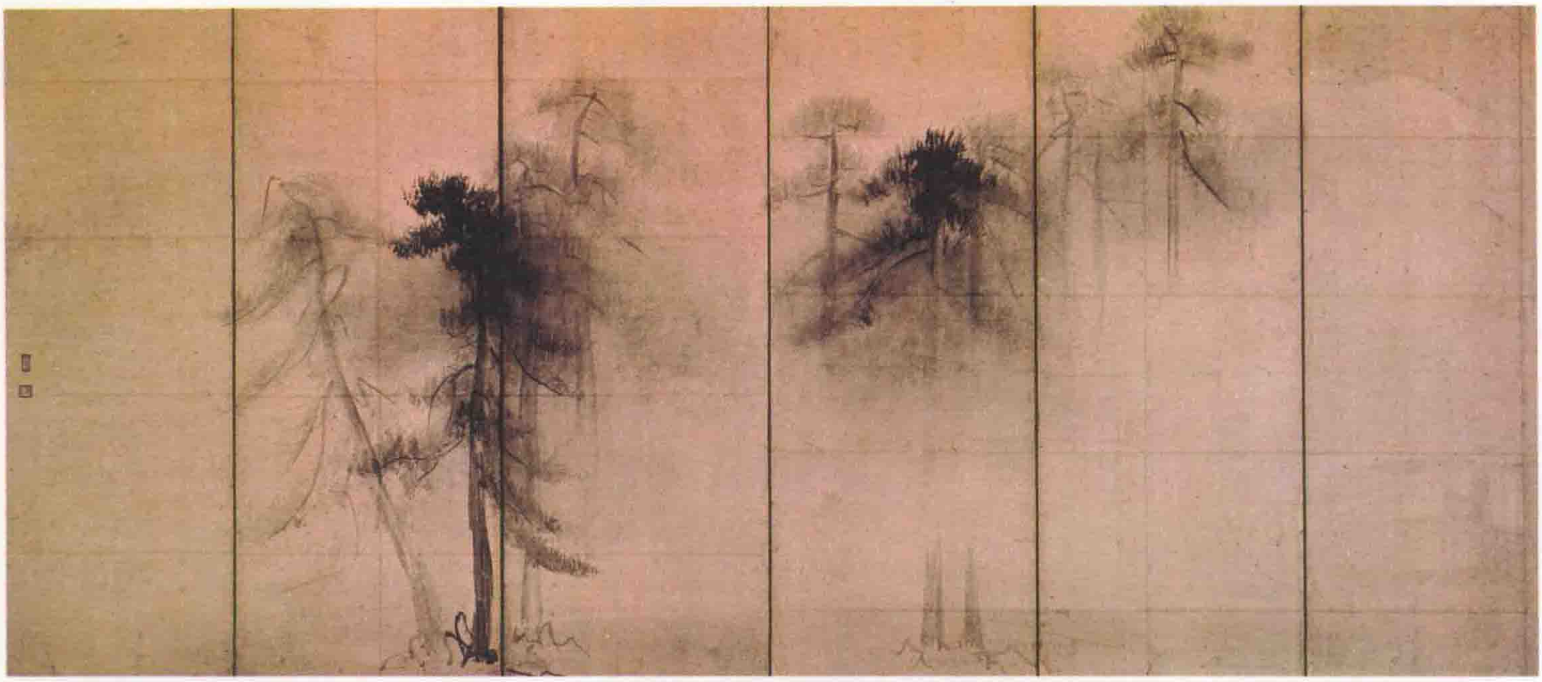
狩野山楽「牡丹図」(江戸時代・17世紀前期) 紙本金地着色襖絵18図のうち 重文 京都 大覚寺宸殿 本図は北側８面の一部で，大ぶりな牡丹の花株が，満開のすがたで表わされている。岩組や小鳥も配されて，金地面画をいっそう豊かにしている。

梅に山鳥図（江戸時代前期・1631年） 紙本金地濃彩襖絵18面のうち 重文 京都 天球院 岩や木に見られる筆線の強い漢画的要素と，金地に花鳥を装飾的に描く大和絵の要素とを折衷された様式に，桃山の奔放さから抜け出した時代の反映をみることができる。筆者は狩野山雪とみられている。

伝狩野探幽「竹林群虎図」（江戸時代・17世紀前期） 紙本金地着色襖絵31面のうち 重文 京都・南禅寺小方丈 三室の襖すべてに静動種々のポーズの虎を描く。直立する竹林の簡潔であざやかな緑青が見事な諧調をつくっている。



海北友松「花鳥図　松に孔雀」(桃山時代・16世紀)　紙本墨画　京都　建仁寺本坊　もと書院の間の障壁画で、現在は八幅の画幅に改装されているもののうちの一つ。荒々しい奔放な筆致で描かれた松樹に、飛翔せんばかりの動勢にみちた孔雀をそえ、金碧画様式では表わしえない迫力を示している。



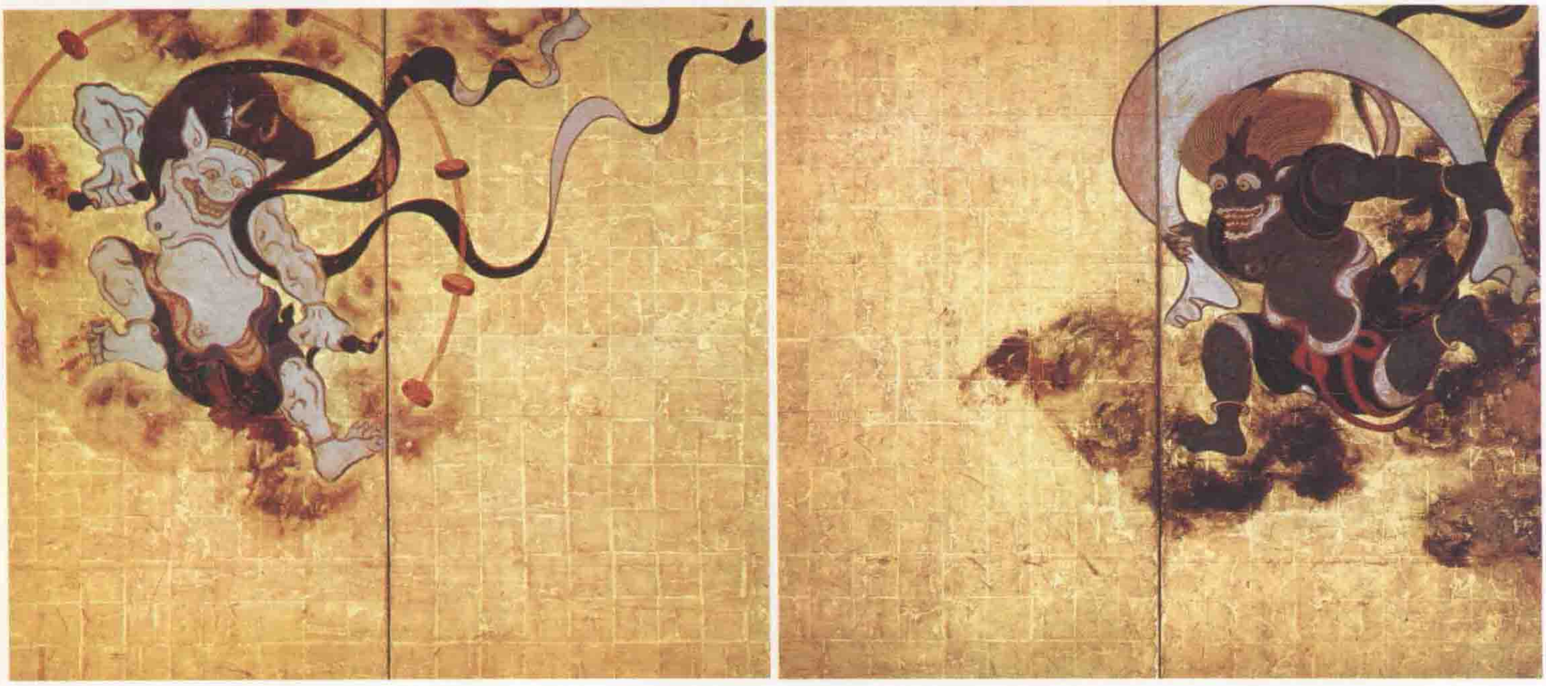
長谷川等伯「松林図」(桃山時代・16世紀後期)
紙本墨画　六曲屛風一双　各155.7×346.5cm
国宝　東京国立博物館　朝もやにつつまれた松林のすがすがしいたたずまいを、簡潔な筆使いと豊かな墨調で描き出す。等伯の代表作であるばかりでなく、日本水墨画の傑作の一つ。日本の風土を水墨画の手法で表現する試みは、雪舟や阿弥派によってなされていたが、ここではそれをのりこえた、内容と形式の両面につねに新しい創造を求めてやまなかった等伯の大胆な解答が示されている。

呉春「雪中群禽図屛風」部分(江戸時代・18世紀)
雪中群鳥の主題は蕪村が多く描いているが、本図は蕪村独特の繊細な線に比し、やや太めの強い描線が主となっている。蕪村に学んだ呉春がその作風から離れようとする過渡期の作品。

風俗図（江戸時代・17世紀前期）　紙本金地着色　六曲屏風一双のうち　縦153cm 国宝　奈良　大和文華館　もと九州平戸の大名松浦家が所蔵していたため「松浦屏風」の通称をもつ屏風の右隻の部分。当時の日用品を機知的に配し，衣装の多彩さを金地のバックに大胆に浮かびあがらせている。

レパント戦闘図（江戸時代・17世紀前半）　紙本着色　「世界図」と一双をなす六曲屏風の部分　縦 153.5 cm　重文　兵庫　香雪美術館　象隊と弓矢のトルコ軍に対する鉄砲隊のキリスト教軍。16世紀の銅版画を粉本に，構図・色彩ともに日本的装飾画にまとめた異色ある南蛮美術の大作。

俵屋宗達「風神雷神図」(江戸時代・17世紀前期)　紙本金地着色　二曲屏風一双　各154.5×169.8cm　国宝　京都　建仁寺　右隻に風神，左隻に雷神を描く。限りない金地空間に，二神の躍動感を具象化させている。



尾形光琳「紅白梅図」(江戸時代・18世紀前期)　紙本金地着色　二曲屏風一双　各156.6×172.0cm　国宝　世界救世教　光琳が私淑した宗達の「風神雷神図」に比べると，ここには計算され，考え抜かれた構図と技法がある。それが緊張感のある統一を生み出し，すぐれた造形を示している。梅の樹にはたらし込みを用い，梅花は没骨風に，波紋は型によって描くなど，工芸的手法が巧みにとり入れられているのも注目される。

円山応挙「藤花図」（江戸時代・1776年）紙本金地着色　六曲屏風一双のうち右隻　156.7×359.7cm　東京　根津美術館　大画面いっぱいに左右相対する二株の藤を描く。幹は水墨で刷毛描きし、葉と花を彩色して、藤の姿態を的確に表現している。落款に「安永丙申初秋写」とある。

曾我蕭白「群仙図」（江戸時代・18世紀後期）　紙本着色　六曲屏風一双　各172×378cm　京都　個人蔵　奇矯の画家、異端の画家として新しくクローズアップされてきている蕭白の破天荒な表現による濃彩図。「行年三十五歳」の款記があり、彼の50余年の生涯の画作のなかでもっとも充実した高揚期の作品の一つである。

シルク・ロード silk road　絹の道。ドイツの地理学者、リヒトフォーヘンが命名したもので、天山山脈と崑崙山脈とにはさまれたタクラマカン砂漠周辺から、西トルキスタン、カスピ海南からメソポタミアを抜け、シリア砂漠を越えて、地中海に面したアンティオキアに至る三世紀から一二世紀までに栄えた東西交通路の総称。ギリシア・ローマ世界の服飾繊維のなかで、中国産の絹製品が軽く美しく、しかも肌ざわりのよさ、染色模様の豪華さから珍重され、主要な西方向け輸出品であったところから、その貿易ルートをシルク・ロードと呼んだ。その道筋は天山北路と南路に分かれ、天山北路は天山山脈の北麓を進むコースで、敦煌からウルムチ、アルマアタ、タラスからフェルガナのタシケントに入り、天山南路からの道と合流する。天山南路北道は天山山脈の南麓に沿った道で、敦煌からハミ、トルファン文化圏、ミングオイ、ショルチク、クチャ文化圏、トムシュク、トックズサライ、カシュガル、そしてヤールカンドに至る。天山南路南道は敦煌からロプノール湖西のローラン、ミーラン、チェルチェン、ニヤ、ダンダンウイリク、コータンを経て、ヤルカンドに至り、それから北道と合流してタシケントに入り、西に向かう。また、タシュクルガンから一つは南下してベグラム（カピシヤ）からタクシラを通り、インドの香料・象牙・黒人奴隷供給地にいたる。他方バクトリアの首都バルフからマルギアナ、メシェッドを通ってカスピ海の南レイからエクバタナとイラン高原の交易都市を抜けて、メソポタミアのチグリス、ユーフラテス川を越え、テシフォーンから一つはユーフラテス川をさかのぼり、ゼウグアから地中海沿岸終点のアンティオキアに着く。他はドゥラ・エウロポスからシリア砂漠に入り、パルミュラを経て地中海沿岸のビブロスやシドンに着くコースがある。

二〇世紀前半、ほとんど流砂に埋もれていたこれらの都市遺跡に注目して、日本の大谷探検隊、イギリスのスタイン、フランスのペリオ、ドイツのル・コック、グリューウェーデル、ロシアのオルデンベルロウがこれらの遺跡の発掘調査をおこない、古代遺物から当時の生活を復元してみせた。〈杉山二郎〉

城 しろ

●日本の城　沿革／配置／建築様式　●東洋の城　アジア各地／中国　●西洋の城　古代国家の城砦／中世の城郭／ルネサンスの城館建築／近世の要塞建築

敵の攻撃を防ぐための軍事的構築物（塁・堀・柵など）や、それらで防衛された地域をいう。ただし、火器の発達した近代に築構された軍事的防衛施設は城とはよばず、要塞とよぶことが多い。最初はたんなる防衛のものであり、また自然の地形を利用して築城したものであったが、時代が進むにつれて戦闘目的のためだけではなく、国王、領主など支配者の居住、権勢表示、領内統治をかねるようになり、中国の大部分や西洋の一部にみられるように、都市全体を城壁でかこむ城郭都市も現われる。城は現在も世界各地に残っており、名所、旧跡として重要な観光資源となっている。日本では文化財保護法によって城郭の遺構の大部分を指定し、修理をしている。

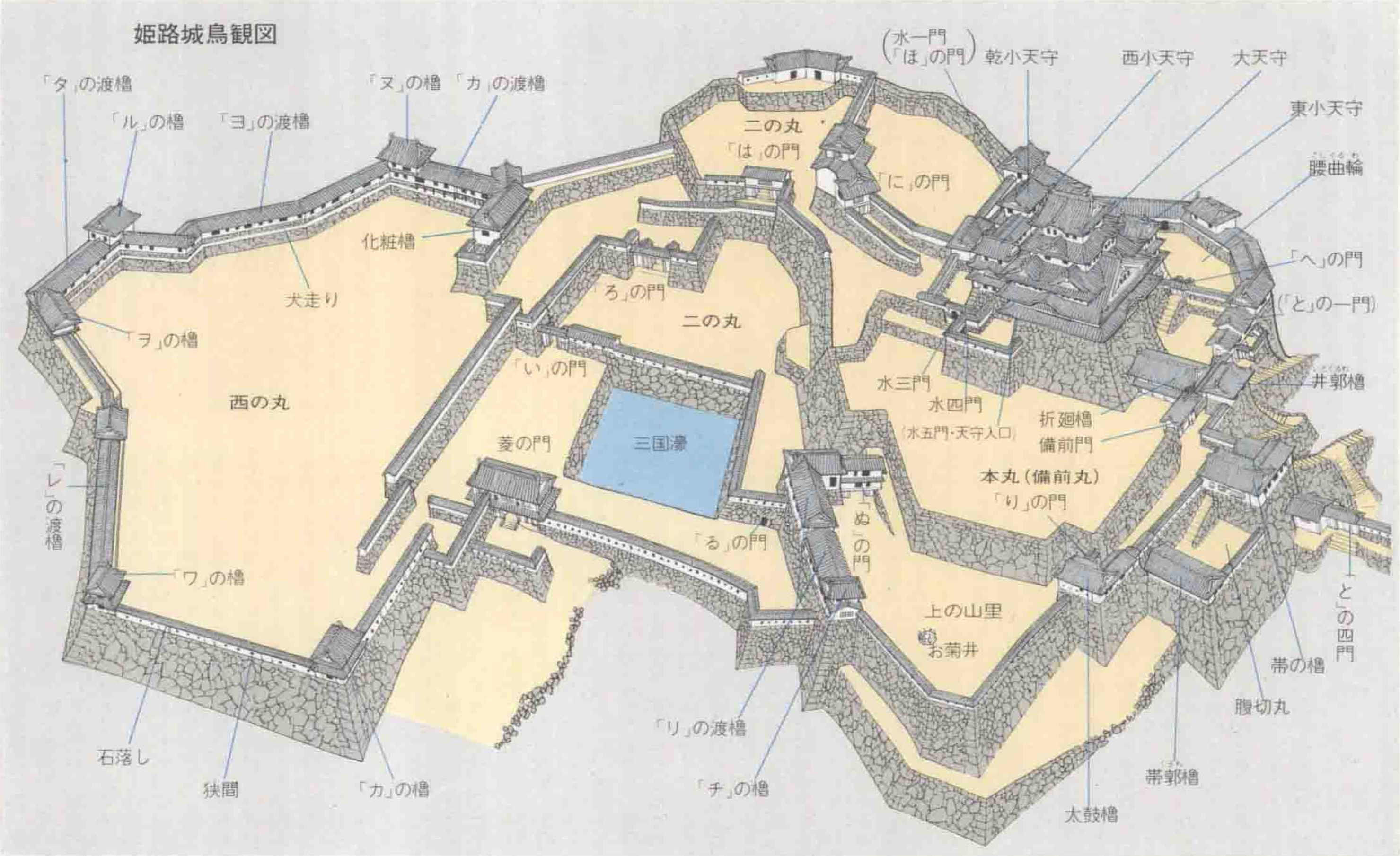
●**日本の城**　〔沿革〕 日本の城が、石垣、土塁、堀などの土木技術や、天守、櫓、門などの建築様式の面で、高度の発達をとげたのは一六、七世紀であるが、それ以前にも古代には城、柵と呼ばれた防御施設があり、中世にはのちの城郭の萌芽となるような施設がつくられた。古代の城は東北地方で蝦夷に備えて設けられたものと、西日本で大陸からの侵入に備えて設けられたものと二種類があり、形式はかなり異なる。東日本のものは七世紀のなかばから九世紀のはじめにかけて、東北各地につくられ、丘陵上の一部または平地を土塁、空堀、木柵でかこい、その中に政庁、屯営その他の建物を設けた。秋田城（秋田市）、多賀城（仙台市）がその代表的な例である。西日本のものは九州北部から瀬戸内海沿岸に分布しており、神籠石と呼ばれるものと朝鮮式山城の二種類がある。神籠石は切石を用いた石塁で、山の傾斜面を環状にとりまいたもので、要所に門や水門を設ける。かつては霊域をかこむ施設と考えられたこともあるが、最近、石塁にそって土塁や柵があったことも発見され、七世紀ごろ対外的な防御施設としてつくられたものであることが明らかになった。朝鮮式山城は六六三年の百済滅亡後から奈良時代にかけて、大宰府の周囲や対馬、瀬戸内などの要所につくられ、土塁、石塁、望楼などを設けた。大宰府近くの大野城などが、その例である。また、大宰府付近には低地に築堤した水城があった。なお、古代の都城（藤原京・平城京・平安京など）は、中国の都城を模してつくられたが、中国大陸におけるように周囲に城壁をめぐらすことなく、羅城という簡単な土塁をもつだけのもので、城郭としての性格はうすい。

中世には武士階級の興隆によって、各地に小規模な城が多数つくられ、平時は居館の周囲に堀や土塁をめぐらして敵の侵入に備え、戦時は居館の近くの自然の要害の地にたてこもった。その施設は簡単なもので、土塁、空堀、柵、塀、櫓などが用いられる程度であった。しかし中世末期になって大名が興り、生産力・戦闘力が充実してくると、大規模な城郭がつくられ、石垣、土塁、堀、橋、櫓などがめざましい発達をとげ、やがてその中心建築として天守が生まれ、日本特有の城郭様式が完成された。天守に関するもっとも古い記録は永正一七年（一五二〇）につくられた摂津国（兵庫県）伊丹城の天守であるが、織田信長による安土城の外観五層、内部七重の天守によって一時期を画し、その後、元和元年（一六一五）大坂夏の陣まで約四〇年のあいだ、各大名はきそって大規模な城郭を建設した。これらは単なる軍事施設ではなく、周囲に家臣団、商工業者の居住する城下町を建設し、領国の政治・経済の中心となり、高くそそりたつ天守は領国支配の象徴となった。城の立地も、中世以来の山城から、次第に交通に便利な土地が選ばれるようになり、平地の平城や、平地にのぞむ丘陵に築く平山城が多くなった。大坂夏の陣後、元和元年江戸幕府によって「一国一城令」がだされ、城は領国に一城と限定され、多くの城がとりこわされるとともに、新築修理はきびしく制限された。これ以後の城は様式や技術にみるべき進歩はなく、幕末の外国船の到来にさいして、洋式築城術をとり入れた五稜郭（函館市）や御台場（東京湾）がつくられたにすぎない。しかし、これらは以前の城郭建築様式からはなれ、むしろ近代の要塞施設の先駆をなすものである。

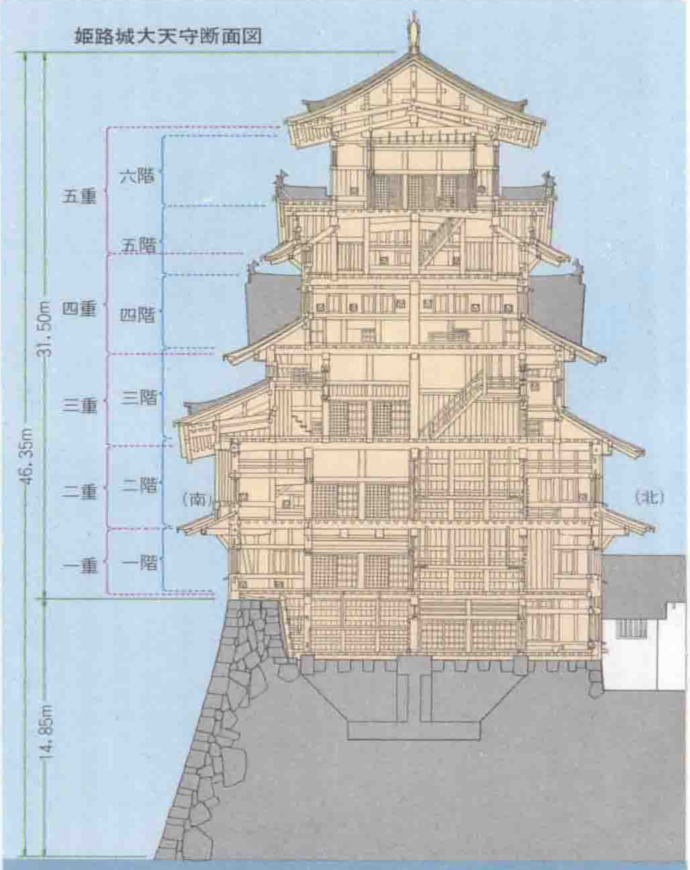
〔配置〕 城でまず重要なのは施設全体の配置計画で、縄張りと呼ばれ、加藤清正、藤堂高虎のような老練な武将が担当した。ふつう、堀、石垣、土塁、塀で城内を数区画に分けて何重にも防御線をつくり、連絡個所は橋、櫓、門で固め、主要な入口には升形と呼ぶ石垣と櫓で囲まれた方形の広場や、馬出と呼ぶ小堡塁を設けたりした。このように区画された地域を曲輪（郭）、丸と呼び、その配置は同心円もしくは螺旋形が基本で、そのほか魚鱗状や、独立した出丸を設けるなどさまざまな工夫がされた。縄張りのためには、丘陵のほかに河川・湖沼・海などの既存の自然の地形が利用され、城の中心となる曲輪である本丸も丘陵の頂上に設けるもの、断崖にのぞむもの、海や湖にのぞむものなど各種あった。本丸には中心建築である天守（天主）と城主の居館が設けられ、その外郭にある二の丸や三の丸には政庁や一族や重臣の住居が建てられ、さらにその外側を家臣の住む武家屋敷町がとりまいた。

〔建築様式〕 城の防御用の主要な建築は天守、櫓、門、塀で構成され、大名の居館には＊書院造の様式が用いられた。櫓は一層ないし三層の建物で曲輪の隅などの重要個所に建てられ、隅櫓、石垣に沿った廊下状の多聞櫓、特殊な目的の月見櫓、着到櫓などがあった。天守は最大の櫓で、大規模な城では五層、中規模な城では三層が多く、外に示される階数（層）と、内部の階数（重）はかならずしも一致しなかった。天守は大名の居館の屋根の上に小さな望楼を上げたのが起原と考えられ、犬山城（愛知県）のような初期の天守はそのような形式の名残をとどめ、最上層は回縁をめぐらした望楼風につくられている。また安土城などでは天守が大名の居館を兼ねたが、のちに両者が分離し、天守は防御を重点につくられるようになった。天守には独立した天守のほかに、数個の天守や櫓を組合せて防御の効果をさらに高めた天守があり、天守と櫓がつながったものを複合天守、複数の天守を渡櫓で結んだものを連立天守などと呼ぶ（→姫路城）。門は大手門（表門）のような主要な門には櫓の下層に扉をつけた櫓門を用い、そのほか高麗門や石垣中につくる埋門などが使われた。塀は石垣に沿って建てられ、壁面に矢や鉄砲を発射する銃眼である狭間があけられた。天守や櫓には狭間のほか、石を落す石落しなどの防御施設がつけられた。城の建築構造で重要なのは防火の工夫で、屋根は瓦や石瓦で葺き、外壁は土蔵のように漆喰で塗りこめた。初期の犬山城や丸岡城（福井県）では木部がかなり露出しているが、関ヶ原の役（一六〇〇）後の姫路城などでは外壁の大部分を塗りこめてしまうようになった。石垣は諸建築の基台をつくり、また塀や曲輪の外周をとりまいて城の防御と美観の大きな要素になっており、安土城の造営のころから高い大規模な石垣がつくられた。初期の石垣は自然石や割石をあらく積み、あいだに小石をつめた構造（野面はぎ）であるが、次第に加工した石を隙間なく積んだ構造（切込はぎ）などが用いられるようになる。石垣の表面も初期の垂みのない直線的なものから、曲線状の垂みをつけて、最下部を水平に近くして重力に堪えるように工夫したものへと進んだ。石垣をつくる石工には滋賀県出身の工匠が重用されて諸大名に召し抱えられ、出身地の穴生（大津市）にちなんで穴生と呼ばれた。→松本城　→彦根城　〈大河直躬〉

●**東洋の城**　外敵に対する防備を目的として集落や都市の周囲、あるいは王の宮殿や領主の居館な



日本のおもな城				
城名	所在地	種類	築城年代	遺構
犬山城	犬山市	平山城	1599	天守(国宝)、復興の門
宇和島城	宇和島市	〃	1601	天守(重文)、門、石垣
江戸城	東京都	〃	1457	櫓、門、石垣、堀、復興大手門
大阪城	大阪市	平城	1606	復興天守、隅櫓、本丸、二の丸の石塁、門、堀
岡山城	岡山市	平山城	1346—69	復興天守、櫓2(重文)、石垣、堀
金沢城	金沢市	〃	1546	石川門など門2、堀2(重文)、石垣、三十間長屋
熊本城	熊本市	〃	1607	復興天守、櫓11、門1、塀1(重文)、石垣、堀
高知城	高知市	〃	1611	天守、懐徳園、櫓2、門3、塀6(重文)、石垣
五稜郭	函館市	平城	1864	石、堀
佐賀城	佐賀市	〃	1613	門(重文)、堀、石垣
高松城	高松市	〃	1590	櫓3、門1(重文)、石垣、堀
名古屋城	名古屋市	〃	1613	櫓3、門1(重文)、復興天守、石垣、堀
二条城	京都市	〃	1570	二の丸御殿、遠侍および車寄、式台、大広門、蘇鉄の間、黒書院、白書院(国宝)、書院、櫓、塀、門、土蔵など26(重文)、石垣、堀
彦根城	彦根市	平山城	1603	天守、付櫓、多聞櫓(国宝)、天秤櫓など7(重文)、石垣、塀
備中松山城	高梁市	山城	1240	天守、櫓2(重文)、土塀、石垣
姫路城	姫路市	平山城	1346	大天守、小天守3、渡櫓4(国宝)、その他の櫓、門、塀(重文)
弘前城	弘前市	平城	1611	天守、櫓4、門4(重文)、土塁、石垣、堀
福山城	福山市	平山城	1622	復興天守、櫓1、門1(重文)、天守台、門、石垣
松江城	松江市	〃	1607	天守(重文)、石塁、堀
松本城	松本市	平城	1590	天守、乾小天守、渡櫓、辰己付櫓、月見櫓(国宝)、石垣、堀
松山城	松山市	平山城	1614	天守櫓6、門7、塀7(重文)、石垣
丸岡城	福井県	〃	1576	天守(重文)、石垣、堀
丸亀城	丸亀市	〃	1602	天守(重文)、大手門、石垣、塀



どの周囲に、城壁、塀、土塁、堀などをめぐらすことが、古代から近世にいたるまで東洋各地でひろくおこなわれた。中国語で「城」といえば、広義には田園と区別された「まち」(都市)を、狭義には天子の住む「みや」(王宮)を意味することが多く、また、もっぱら軍事的な意図で建設された「とりで」(塞)を意味することもある。

【アジア各地】 西アジアでは城の起原は少なくともメソポタミアの初期王朝時代(前三〇〇〇年紀)までさかのぼる。当時の都市は市街の外周を城壁(市壁)で囲むとともに、その内部に神殿、宮殿およびそれらの付属施設を含む聖域(内域)を設け、これを城壁(内城壁)で囲むのがふつうであった。こうした基本形態は、その後も長期にわたって続く。前二二—前二一世紀ごろのウルを見ると、内城は三五〇㍍×二〇〇㍍ほどの長方形、市街は一二〇〇㍍×八〇〇㍍ほどの長円状で、市壁の外側に運河がめぐっていた。前八世紀末に建設されたアッシリアのコルサバードは一辺約一六〇〇㍍のほぼ方形の都市で、内城が一隅にあり、市壁の厚さは約二八㍍に達した。くだってヘレニスティック期以後は、整然たる幾何学的形態をもつ都城の出現が注目される。ササン朝ペルシアの円形都城フィルザバードや方格都市ビシャプールはその好例といってよい。一般に古代西アジアで発達した城壁は日乾煉瓦または焼成煉瓦造が多く、外側へほぼ等間隔に半円形、もしくは方形の稜堡(バスチオン)を突出させ、上端外縁に狭間つきの胸壁(バトルメント)を設ける形式であった。

イスラムの城はビザンティンやペルシアの築城術を継承して発展した。ダマスカスのアル・ハドラー宮(七世紀後半)をはじめ、カリフの宮殿はたいていの場合、軍団の本拠としても機能する大規模な城塞であった。シリア砂漠にはウマイヤ朝の離宮兼城塞の遺跡が数多く見られる。カスル・アル・ハイル(八世紀前半)はその好例で、中庭式正方形プラン、城壁一辺約七二㍍、二階建、下階五九室という建築であり、城壁には半円形稜堡が付き、城門には左右二基の塔と突廊(マチコレーション、石落し)などの装置が備わっていた。アッバス朝の新都として七六二—七六六年に建設されたバグダードは、アル・ムダッワラ(円い城)と称され、堀と三重の城壁をめぐらす完全に幾何学的な円城であって、第一—第二城壁間は空地、第二—第三城壁間は軍人や貴族層の居住区、第三城壁内は王宮、寺院、諸官庁の施設にあてられた。城門は四個所で、円を正確に等分する位置にあった。最近の研究によれば、円城の直径は約二五〇〇㍍、防備の主体となる第二城壁は厚さ約五㍍、高さ約一七㍍、総数一一二基ある半円形稜堡は、高さ約一九・五㍍、城門は入口で進路が屈折する「升形」状を呈し、第三城壁に達するまで三〇〇㍍以上が厳重に防備されたアーケードになっていたという。十字軍に対する戦闘を契機として、一一—一二世紀以降、イスラムの築城術はいっそう進歩した。代表的な実例としてアレッポの城(一二—一六世紀)を見れば、比高約五〇㍍の摺鉢形の岩山上に築かれた強固な石造の城塞で、麓には堀が、上部の約四〇〇㍍×二五〇㍍の範囲には等高線沿いに方形稜堡を伴う城壁がめぐり、山の斜面にも要所に塔(櫓)がある。出入口はただ一個所で、麓の塔門、斜面上の橋、城壁から突出する巨大な城門という組合せになっている。

中央アジアやインドにも中世以後、イスラムの築城術が伝播した。たとえばデリーの周辺には中世の城塞遺跡が数多く残っている。また、一六、七世紀にムガル朝の諸王が政治的・軍事的本拠として建設したファテープル・シクリ、アーグラ、シャージャハナバード、ラホールなどの城は、とりわけ壮麗なものとして名高い。

【中国】 中国の城の起原は少なくとも殷代(前二〇〇〇年紀中ごろ)までさかのぼる。当時、城壁はいわゆる版築法、つまり木板を仮枠にして土を層状につき固める方法で築造し、これを都市の外周にめぐらすのがふつうであった。殷に次ぐ周代の洛陽城は一辺約四㌔の方形市街を城壁で囲み、各辺に三個所の門を開き、市街の中央に約四〇〇㍍四方の宮城(王宮)を設けていたらしい。前五—前四世紀の春秋戦国時代から城は数を増し、規模も大きくなった。たとえば斉の首都である臨淄は周囲二〇㌔に達し、城中に約七万戸を収容したといわれる。秦・漢代には、郡県制度によって全土に成立した一五〇〇以上の県治が、すべて城壁で防備された。漢の首都の長安は、周囲約二五㌔、後漢の首都の洛陽は周囲約一三㌔という規模であった。古代中国における都城のもっとも完成された姿は唐代(七—八世紀)の長安に見ることができる。漢の長安の東南方に建設されたこの都城は東西九・六㌔、南北八・五㌔という広大な長方形で、高さ五㍍余の城壁によって外周を囲み、各辺に三ないし四個所の城門を開いていた。ここでは城壁の築造に塼(焼成煉瓦)が使われた。城内は東西・南北の直交軸に沿う碁盤目状の地割を特色とする。天子の居住する宮城は北辺中央部に、諸官庁の立ち並ぶ皇城はその南方に設けられ、それぞれ城壁を伴っていた。そして、市街地は中軸線上の「朱雀大街」を含む一一本の南北路(幅一五〇㍍内外)と一四本の東西路(幅七〇㍍内外)とによって約一一〇坊(区画)に分割され、各坊がそれぞれ土牆(築地)で防備を固めていた。この長安城の形式は東アジア諸国の都城、たとえば日本の平城京や平安京の模範となったし、中国でも後世まで都城の基本として継承された。明代および清代の北京も、のちに南方へ発展した新市街を城壁で囲んだ(これを外城と呼ぶ)のでやや複雑な形を示すとはいえ、本来は宮城(紫禁城)と皇城を中核とする市街を城壁で囲んだもの(内城と呼ぶ)であった。北京内城の城壁は高さ一一㍍、基底の厚さ一九㍍、上部の厚さ一五㍍に及び、表面は塼、内部は土でつくられている。

中国の城壁もバスチオンとバトルメントを伴うのが原則で、前者を馬面、後者を女牆という。城門は、その部分だけ城壁を厚くしてアーチ状の門口を開く形式が多く、防備を厳重にする場合には、その前方に月城とか甕城とか称する半円形または方形の小城壁を付加することによって、升形のごとく進路を屈折させる。城門の上には一般に木造の楼閣、すなわち門楼がたつ。甕城や馬面(見張塔)の上にも木造もしくは塼造の楼(櫓)を建てることがあり、これらは箭楼とか敵楼とか呼ぶ。城壁の隅にたつ楼(隅櫓)だけは区別して角楼と呼ぶことも多い。他方、城壁の外側にはしばしば堀が設けられたが、両者は直接せず、中間に崖径を残すのがふつうである。

城壁は都城の防衛だけでなく、小は塞、大は領土の防衛にも使われた。秦の始皇帝が築いた有名な「万里の長城」は甘粛省の臨洮から北朝鮮の大同江付近まで延長約三〇〇〇㌔に及んだ。たびたび改修されて、現存するのは明代の遺構であるが、石と塼とで築成された堂々たる城壁で、八達嶺付近で見ると、高さ約八・五㍍、上部の厚さ約五・七㍍、女牆が上端外縁に付き、馬面が約一五〇㍍間隔に設けられている。〈石井 昭〉

●西洋の城 【古代国家の城砦】 城郭や要塞は古代エジプトやメソポタミアから高度に発展した形式が見られ、かならずしも時代とともに発展していない。エジプト新王国時代にはナイル中流のヌビア地方に多くの要塞が建てられ、これらはすでに高い城壁と側射用の突出した塔を備えていた。エーゲ海文明の拠点ミュケナイやテュリンス(前一四世紀)にも巨石を積んだ城壁が見られるが、突出した塔はない。アッシリアのコルサバードの市城(前八世紀)では、高い城壁と密接に並べられた突出塔および城門が完成した形で見られる。ギリシアの要塞は各都市国家の*アクロポリスで、通例けわしい丘陵を選び、これに必要な城壁を付加している。突出塔をもつ場合もあるが、ないものが多い。著名なアテネのアクロポリスは、三方の急峻な斜面を切石の壁で囲み、ゆるい傾斜の西斜面に主門(プロピュレイア)を設けて固めている。ローマの都市は通例高い城壁で囲まれ、適当な間隔に突出した半円塔あるいは角塔を設け、東西南北およびその他の要所に市門を設けている。ローマ帝国の諸皇帝は、帝国の北境であるライン川とドナウ川に沿って多数の要塞や城郭を築いたが、これらの詳細はよくわかっていない。おそらく堀割と土塁と柵による比較的粗末なものではなかったかと思われる。しかし、ハドリアヌス帝が二世紀にスコットランドとイングランドの国境付近に築いた長城は、長さ一一七㌔、高さ六㍍、幅二・五㍍あり、一四の砦をもち、約一・五㌔ごとに一〇〇人の守備兵が配備されていた。東ローマ帝国の首都コンスタンチノープルでは、五世紀にテオドシウス帝によって著名な大城壁が築かれた。これは堀割とテラスとの内側に小円塔あるいは小角塔つきの第一城壁を築き、さらにその内側に大角塔つきの第二城壁を築いた三段がまえの防備壁で、難攻不落をうたわれた古代築城術の傑作である。

【中世の城郭】 この時代の初期の城は、古代とは比較にならないほど貧弱で、すべて木造であり、地面に打ちこんだ丸太を壁とし、周囲に空濠を掘るか、堀で囲んだ丘の上に丸太の天守を建てる程度であった。木造の天守や柵は火に弱いので、戦時には皮をかぶせて火矢を防いだ。石造の城郭を建てはじめるのは一一世紀に入ってからで、ロンドン塔のホワイト・タワー(一一世紀)などはその初期の例である。十字軍遠征はヨーロッパの築城術を飛躍的に進歩させたが、それは十字軍の騎士たちが東ローマ帝国やイスラム帝国に保存されていた古代の大城壁や要塞を現実に見たのみでなく、それらを守りとして戦うイスラム軍にさんざん悩まされたためである。エルサレム奪還後、聖地に配備された騎士団はそれぞれ新知識にもとづいて城郭を建てた。いわゆる「十字軍の城」がそれで、要害の地を選び、堅固な切石積で二重郭・三重郭を緊密に構成し、高いカーテン状の城壁をめぐらし、天守を最後の拠点とする構造である。そのもっとも著名なものが、シリアのクラック・デ・シュバリエ(「騎士の城」・一二—一三世紀)である。ヨーロッパでも第一次十字軍以後城郭は急速に進歩し、フランスのガイヤール城(一二世

城〈日本〉

1. 姫路城(桃山時代) 白鷺城とも呼ばれ, 大天守を中心に, 西小天守・乾小天守が連結する偉容は, 日本一の名城というにふさわしい。国宝

2. 松本城(桃山時代) ゆるい勾配の石垣上に五層の大天守が建ち, 千鳥破風や唐破風など装飾的要素が少ないのが特色。国宝

↓ 2 ↑ 1

↑ 3

3. 犬山城(室町—桃山時代) 望楼はのちに付加されたが, 下方の二重の櫓は室町末期のもので, 日本最古の城郭建築遺構である。国宝

4. 丸亀城(江戸時代) 典型的な平山城で, 雄大な石垣と小形の天守(重文)の組合せが, 自然を背景に美しい調和をみせる

5. 彦根城(桃山時代) 三層の天守は規模こそ小さいが, 一重目の軒の四方にあしらった切妻破風は独特の装飾的技法をこらしている。国宝

↓ 6 ↓ 5 ↑ 4

6. 熊本城(桃山時代) 高い石垣の上に建つ三層五重の宇土櫓。反りのない直線的な破風に特徴がある。重文

紀末)、クーシー城(一三世紀中期)、イギリスのドーバー城(一三世紀)などが著名である。天守の形は、ロンドン塔、ヘディンガム城(一二世紀)、ドーバー城、ノーリッジ城のような角塔型、コーニスバラ城、ペンブローク城、ウィンザー城、クーシー城のような円筒型が通例であったが、まれには多角形や多葉形のものもあった。西洋城郭の天守は城郭の最後の拠点であるばかりでなく城主の居館でもあって、内部は数階建になり、一階は倉庫と牢獄がおかれ、外からの階段は直接二階につながる。二階、あるいは二、三階を吹きぬいて大広間が設けられ、城主が家族や部下と食事をする場所となっていた。初期のころから天守内に礼拝堂が設けられていることが多い。通路は壁の厚みの中にトンネル状につくられ、便所も外壁のなかにつくりこんである。外部に面する窓はきわめて細く、矢狭間をかねたものが多い。天守や城門や城壁の頂部は鋸歯状の胸壁をつくるが、時にはこの部分を壁よりも外へ突出させ、石落しの穴をつくることも多い。石落しからは熱湯や熱した油、溶けた鉛や石塊などを、壁や扉を破ろうとする敵にあびせかけた。また城門には通例落し格子の仕掛けがあり、城門前の堀にかけた橋は跳ね橋として、敵の侵入を防いだ。城壁や塔の下部は末広がりに外方へ張り出し、落した石塊が外方へ跳ね飛ぶようにしてある。

西洋中世の防備施設の全貌は、南フランスの要塞都市カルカソンヌでもっともよく見ることができる。中世末期の一四世紀になると、ピエルフォン城のように居住部分がより明るく快適になったり、ハーレック城のように左右対称形に形式を整えたりするが、これは社会の安定と戦乱が少なくなったことを反映している。

〔ルネサンスの城館建築〕ルネサンス時代のイタリアは多数の都市国家間の抗争時代でもあったので、城郭や防備施設の建造はさかんであり、*ミケランジェロや*レオナルド・ダ・ビンチのような芸術家も防備施設を設計したり建造したりしている。しかし、大砲の出現によって中世城郭の価値は急速に失われ、防備施設は城壁で防ぐよりはむしろ防衛用の大砲を据えつけるための要塞に変化していった。この意味からルネサンスの城砦都市は多角形あるいは星型の城壁に矢印型の突出砲台をもつものが多い。他方伝統的な貴族の城郭は防備された邸宅にすぎないものとなった。たとえばイタリア・ルネサンスの*パラッツォの多くは箱型中庭式の堅固な石造建築で、都市内でも紛争の多かった時代に応じ、外部は防備的で内部を開

城〈外国〉

放的にしている。

一六世紀イギリスのハンプトン・コート宮殿などは塔門をつけた城郭風の形式であるが、構造は煉瓦造で窓も大きく、実際には城郭の役割は果たせない。こうした形式化した城館建築の代表的なものは、一六世紀の初頭、フランスのロアール河畔に建てられた初期ルネサンスの城館群で、ブロワ、シャンボール、アゼ・ル・リドー、シュノンソー、アンボアーズなど、いずれもシャトー(城)と呼ばれ、中世城郭をしのばせる特色を備えているが、どれもほんとうの城ではなく邸館である。このように近世貴族の邸館はフォンテンブロー宮殿やベルサイユ宮殿も含めて、たとえシャトーとかカースルという名がついていても城郭でないものが多い。

〔近世の要塞建築〕ルイ一四世のエンジニアであったセバスチァン・ド・ボーバンは、近世の要塞建築の第一人者であり、彼はルネサンスの星型城塞都市を大砲の攻撃と工兵隊の溝掘りによって攻略する攻城術を考案した。いわゆる「ボーバン式攻城法」で、これに対応して、城塞都市の防衛は市城壁のみでは不十分で、城壁周辺に多数の小要塞をばらまくことが必要となった。一九世紀の要塞建築はおおむねこうした方針で進められたが、銃砲火器の発達に伴い、小要塞はますます密に配置されるようになった。一九世紀末のもっとも著名な築城家はベルギーのアンリ・ブリアルモンで、彼はリエージュとアントワープの二都市をこのように要塞化したほか、隠顕(いんけん)砲台やトーチカを工夫した。これらおよび日露戦争の旅順要塞や、第一次大戦後のジークフリート線やマジノ線のような要塞線も、すべて高価で無益な防備施設であったことが、兵器と戦術の急速な発達によって証明された。〈桐敷真次郎〉

□大類伸・鳥羽正雄著『日本城郭史』(一九三六・雄山閣)
▽大類伸監修『日本城郭全集』(一九六七・人物往来社)
▽伊藤ていじ著『城』(一九六五・読売新聞社)
▽藤岡通夫著『日本の城』(一九六〇・至文堂)
▽藤岡通夫著『原色日本の美術12 城と書院』(一九六八・小学館)
▽井上宗和著『世界の城』(一九六九・朝日新聞社)
▽井上宗和著『ヨーロッパの城』(一九六九・社会思想社)
▽『世界の文化史跡13 ヨーロッパの城と町』(一九六九・講談社)

ジロデ Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (一七六七―一八二四) フランスの画家。モンタルジュに生まれ(一月二九日)、一七八五年、*ダビッドの弟子となり、ジェラール(一七七〇―一八三七)、*グロとともにダビッド門下の三Gの一人として

2

1

1.ペンブローク城(イギリス　11世紀)　高さ24m，直径16mという巨大な円筒型の天守
2.ハーレック城(イギリス　13世紀)　二重の城壁に囲まれた方形に近い矩形で，左右が対称になっている
3.ピエルフォン城(フランス　14世紀)　社会の安定を反映し，従来の城郭と異って居住部分が快適になっている

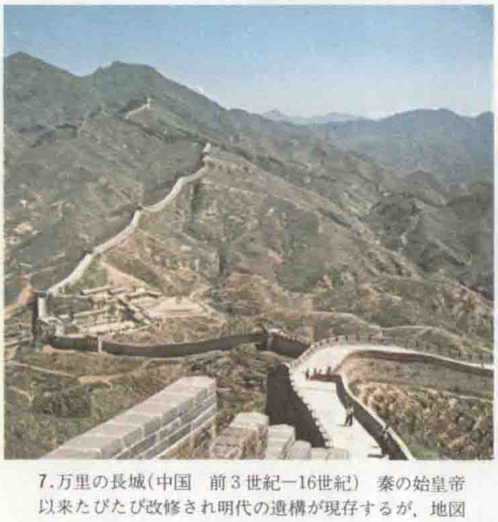
↑4

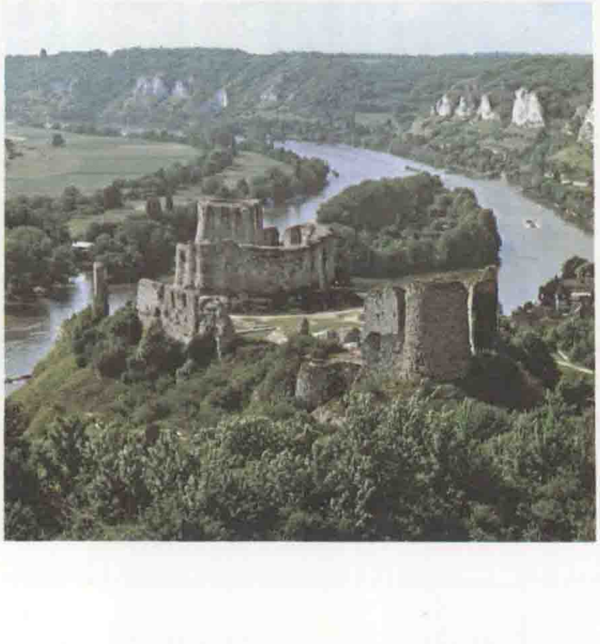
→3

4.ドーバー城(イギリス　12―13世紀)　外郭と内郭からなり，頑強な城壁・土塁・堀に典型的な中世城塞の姿をとどめている。角筒型天守の代表的なもの

5.シャンボール城(フランス　16世紀)　ロアール川流域のうち最大の規模をもち，フランス・ルネサンス様式のなかにビザンティン風の尖塔を配するなど，個性的な美しさを誇る
6.ガイヤール城(フランス　12世紀末)　二つの天守を中心に幾重にも囲みを築いた城。破壊されたが，構造はよくのこっている

↓7　↓6　↑5





7.万里の長城(中国　前3世紀―16世紀)　秦の始皇帝以来たびたび改修され明代の遺構が現存するが，地図上の総延長約3000kmに及ぶ堂々たる城壁である

知られた。八九年ローマ賞を受賞し、ローマに留学。九二年のサロンに『エンディミオンの眠り』（ルーブル美術館）を出品し、この作品によってダビッドの古典主義から離れ、そのロマンチックな気質を反映した独自の世界をつくりあげた。ダビッドの不満を買うが、『アタラの埋葬』（一八〇八・ルーブル美術館）にみられるように、ロマン的文学から求めた題材が多い。また、ナポレオンの寵遇を得て騎馬像その他を制作した。彼は、もともと詩人的、哲学者的な気質の持ち主であり、一八一二年莫大な遺産を相続してからは絵筆を捨て、密室にこもって難解な詩作にふけった。一二月八日パリで没。〈小川栄二〉

新印象主義 しんいんしょうしゅぎ ⇨印象主義

新海竹太郎 しんかいたけたろう（一八六八―一九二七）彫刻家。慶応四年二月一〇日、山形市に生まれる。生家は代々仏師。はじめ軍人を志して上京したが、のち後藤貞行、小倉惣次郎に師事して彫刻を学んだ。明治三一年（一八九八）日本美術院の創立に参加して正員となり、三三年ヨーロッパに留学、パリを経てベルリン美術学校教授ヘルテルに師事し、官学風の写実を学んだ。三五年帰国後は太平洋画会の彫刻部を主宰し、その研究所で多くの後進を指導した。明治四〇年文展の開設には第一回から審査員をつとめ、帝室技芸員、帝国美術院会員となって、明治後期から大正にかけての代表的な彫刻家として活躍し、風俗的な主題の木彫もつくった。昭和二年三月一二日没。代表作に『ゆあみ』『斥候』『北白川能久親王騎馬像』などがある。〈三木多聞〉

真芸 しんげい ⇨三阿弥

シンケル Karl Friedrich Schinkel（一七八一―一八四一）ドイツの建築家・画家。三月一三日ノイルピンに生まれ、短期間ギリイ Friedrich Gilly（一七七二―一八〇〇）に学び、その死後いくつかの注文を師にかわって引受けた。一八〇三年研究旅行に出発、ベネチア、ローマ、シチリアからパリを経由して帰国、この間古今の美術についての旅日記とスケッチをのこしている。〇五年ナポレオンのプロイセン侵入のため建築活動が不可能となり、ベルリンで絵画、舞台装置に活躍する。一五年プロイセンの建築官に任ぜられ、ベルリンのウンター・デン・リンデンの新守衛本部（一八一七―一八）を制作。これは比較的小さな建築であるが、ギリシア古典美を正当に理解した作例として名高い。一八―二一年のベルリン王立劇場、二二―二八年のベルリン古代美術館の設計も、彼の古典主義的作風を示す代表作である。彼は近代建築に適応する形式美を古典および中世の建築様式に求めた合理主義者で、とくに後期にはより自由で合理的な考えに転換した。ポツダムのニコライ堂は、このような考えに立脚した折衷的な形式である。絵画作品ではロマン的傾向がいちじるしく認められる。一〇月九日ベルリンで没。〈野村太郎〉

神護寺 五大虚空蔵菩薩坐像のうち蓮華虚空蔵（平安前期 貞観）
木彫乾漆　高さ94.2cm
国宝　多宝塔安置

神護寺 じんごじ　京都市右京区梅ヶ畑高雄町。この地には古く高雄山寺があった。この寺では延暦二四年（八〇五）に最澄が天台経典を講じ、灌頂の秘法を修したといい、弘仁三年（八一二）には空海が同じく灌頂法をおこなった。一方、河内国石河郡に和気清麿が神願寺を創立していたが、その子真綱が寺地を高雄山寺と替えんことを願って天長元年（八二四）に勅許され、寺号を神護国祚真言寺と称した。天長六年、和気仲世は寺を空海に付嘱して真言宗とし、その後を弟子の真済が継いで寺観を整えた。正暦五年（九九四）、久安五年（一一四九）の火災で衰微に向かったが、これをふたたび救ったのが有名な文覚で、彼は仁安三年（一一六八）より本寺の復興に献身し、ついに後白河法皇に強訴したかどで伊豆に流された。彼は配流先で源頼朝と結び、頼朝が天下をとるとともに彼にも庇護が加わって、神護寺の中興は順調に進んだ。その後また一時の衰運があったが、江戸時代にも修営の手が加わり、昭和に入っては山口玄洞が中心となって寺を支援し、名刹の面目を今に伝えた。

〔美術〕**建築**　重文の大師堂（桃山）は桁行左側面四間、右側面五間、梁間三間、単層入母屋造杮葺、納涼房といい、弘法大師の住房であったと伝える。現在のものは桃山時代の住宅風建築。

彫刻　国宝の木彫薬師如来立像（貞観）は一木彫・素木造。あくまで森厳そのものの顔容、自然なバランスを超えてことさらに誇張された肉体、強い調子の衣文線が、いずれも拝者に絶対的な神威を感じさせずにはおかない。これが高雄山寺の本尊か、神願寺のそれかについては論議を残すが、貞観初頭の延暦年代（七八二―八〇六）に造立されたと考えられる。木彫五大虚空蔵菩薩坐像五軀（貞観）は一木彫・漆地彩色、観心寺如意輪観音と作風の類似が指摘されている。貞観時代密教様彫刻の代表作で、真済が承和年間（八三四―八四八）に造立したものではないかと思われる。ほかに木彫愛染明王坐像（鎌倉）、板彫弘法大師坐像（鎌倉）、乾漆薬師如来坐像（貞観）など重文の彫刻が多い。

絵画　紫綾金銀泥両界曼荼羅図二幅（貞観）は世に高雄曼荼羅と呼ばれて珍重され、天長年間（八二四―八三四）に神護寺灌頂院にかけられたと伝える。一時は他に転出したが、文覚が元暦元年（一一八四）に本寺にもどした。現存の曼荼羅のうち最古の大作で、空海在世中のものとしても唯一の遺例。絹本着色釈迦如来坐像一幅（藤原）はいわゆる朱衣金躰の相を表わし、その朱衣の上に彩色の円花文と截金七宝繋を、光背にも截金宝相華を飾るほか、蓮華座には暈繝彩色を用いるなど、藤原時代一流の装飾美に徹した至高の名品である。有名な絹本着色伝源頼朝・平重盛・藤原光能画像三幅（鎌倉）は、鎌倉初頭にあらわれた似絵の名手藤原隆信の筆と伝えられ、日本における肖像画中で最大の傑作。ことに源頼朝画像が名高い。また、絹本着色山水屏風一隻（鎌倉）は、大和絵系山水図屏風として稀有の遺例である。ほかに重文の絹本着色文覚上人画像一幅（鎌倉）、絹本着色足利義持画像一幅（室町）、絹本着色十二天屏風一双（鎌倉）などがある。

工芸　国宝の梵鐘（貞観）は貞観一七年（八七五）に和気彝範の命で志我部海継が鋳し、橘広相の詞、菅原是善の銘、その筆者は藤原敏行である。この銘文の美しさによって三井寺・平等院とともに天下の三名鐘の一に数えられている。

書　国宝の『灌頂歴名』一巻（貞観）は空海筆。弘仁三年（八一二）に空海が高雄山寺で修した灌頂の受者名を列記したもの。『文覚四十五箇条起請文』一巻（鎌倉）は文覚が元暦二年（一一八五）正月一九日に神護寺の再興に当って立てた起請で、藤原忠親の筆、さらに後白河法皇の御手印が朱で捺された。ほかに重文の紺紙金字一切経二千三百十七巻（藤原）、寺領関係絵図併六幅（鎌倉）、紙本墨書『神護寺略記』一巻（鎌倉）がある。〈斉藤　孝〉

新古典主義 しんこてんしゅぎ ⇨古典主義

神社建築 じんじゃけんちく　神社の社殿、およびその付属建築をいう。神社に恒久的な建築として本殿がつくられ、礼拝の対象となるまでには、いろいろな発展の段階があったと考えられる。山、樹叢、岩、滝などを礼拝の対象とし、本殿を設けない無神殿のものもその一つで、実例は現在も大神神社（奈良県）などにみられ、古代の記録に神籬と呼んでいるのは、そのような霊域を垣などで囲んだものであろう。大嘗祭でつくられる大嘗宮正殿は、祭りのたびにつくられる臨時の本殿で、このような例も多かったであろう。それらが社会、技術などの発展によって恒久的な建築のなかに神体を祀り礼拝の対象とするようになり、本殿が生まれる。神明造（伊勢神宮）、大社造（出雲大社）、住吉造（住吉大社）などの古い本殿形式は、飛鳥時代に仏教建築が輸入される以前にその形式の基本的特徴がつくりだされたと考えられている。その後の神社建築は寺院や住宅の様式の影響をかなりとり入れ、本殿にもかなり複雑な様式をもつものが生まれ、付属建築も拝殿、回廊、楼門など多くのものがつくられる。しかし神社建築を非恒久的なものとする考え方はその後も残り、中世まで多くの神社でおこなわれた式年造替（一定年限ごとに新しく建て替える制度）や、屋根に茅葺、檜皮葺などの植物質のものを用い、瓦葺を強く忌むことはそれによると考えられ、いまも家庭で用いられる神棚が毎年あるいは一定年限後に更新されるのもその例である。

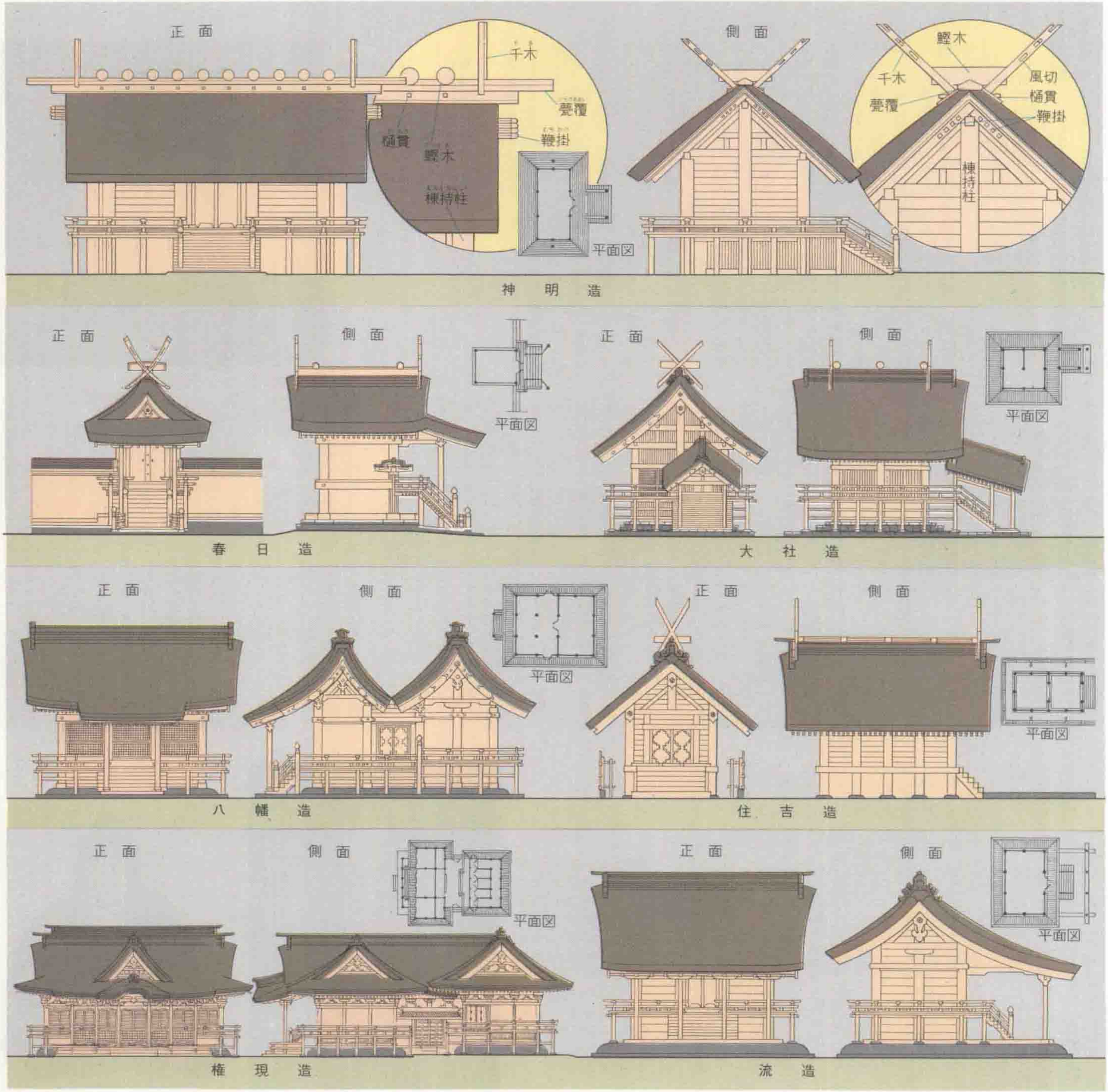
〔**本殿の形式**〕もっとも古い形式を伝えると考えられるのは、神明造、大社造、住吉造の三つで、屋根は切妻で、妻に棟持柱があり、全体に単純な構造で、仏教建築特有の*組物を欠くのを特色としている。

〔神明造〕屋根は切妻で平入、両妻に棟持柱があり、軒が直線的で反りがない。とくに*伊勢神宮に用いられるものは純粋性を伝えており、唯一神明造という。神明造は神明宮（伊勢神宮の末社）に多く用いる。

〔大社造〕*出雲大社本殿に代表される形式で、島根県に多い。屋根が切妻、妻入、平面が田の字型で、入口が片側に寄っていることなどを特色とする。

〔住吉造〕*住吉大社の本殿に代表される形式で、例は少ない。間口柱間二間、奥行同四間の平面を中央の板扉で前後に分け、屋根は切妻で妻入、直線的で、回縁を欠くことなどが特色である。

神社建築〈本殿の形式〉



これらにつぐ古い形式は、流造、春日造、八幡造で、仏教建築の影響を受けて、軒の反りや組物があるが、全体の形式は単純で、奈良時代までにできたと考えられる。

〔流造〕切妻造、平入の本殿の正面に庇をつけ、屋根は優美な曲線で一体としてつくられる。現存の神社ではもっとも多く用いられる形式で、古くから流造を用いる神社では、京都の賀茂御祖神社(下鴨神社)、賀茂別雷神社(上賀茂神社)が代表的である。流造には正面の柱間が一間のもの(一間社流造)のほかに三間社流造(正面柱間三間)のように、複数の流造を並列させた形式も多い。なお本殿の前後に庇をつけて流造にしたものを両流造と呼び、*厳島神社の本殿(広島県)にみられる。

〔春日造〕*春日大社の本殿に代表される形式で、切妻造、妻入の本殿の前面に庇をつけ、屋根は優美な曲線で連続してつくられる。流造についで多く用いられ、近畿地方に多い。

〔八幡造〕切妻造、平入の社殿を二つ前後に並べ、屋根の構造は前後別々であるが、軒は互いに接し、その部分に雨樋を入れて排水する。内部も前後二室に分かれ、とくに両者の境の部分の床が一段低いものが古い形式と考えられる。代表例は大分県の宇佐神宮(宇佐八幡宮)、京都府の石清水八幡宮にみられ、名称もそれによる。

平安時代になるとそのほかに日吉造のように*入母屋造の屋根をもつもの、京都の北野天満宮(石の間造)や八坂神社のように複雑な屋根や間取をもつものが生まれる。

〔日吉造〕日吉大社本殿に用いられる形式で、切妻造、平入の本殿の正面と左右に庇をつけた構造をとり、正面からは入母屋造にみえるが、背面からみると入母屋造の軒先を切断したような形になる。

〔石の間造〕本殿と拝殿の間に廊下状の一室(石の間、幣殿と呼ぶ)を設けて連絡し、全体でエの字型平面をなすものをいう。この形式の古いものは石の間が低い石敷の土間で、早く平安時代の北野天満宮にその例がみられるが、桃山時代以降は石の間を板敷にし、あるいは拝殿と同じ床高にする。東照宮に用いられたので権現造ともいう。

中世に入ると流造、春日造の社殿を並列させて屋根を連結した形式や、吉備津神社(岡山県)のように礼拝の空間を本殿に連結した大規模なものがつくられる。近世では石の間造が豊国廟や東照宮のような霊廟に用いられ、それが一般の神社にもひろく普及する。以上のほか大鳥造、王子造な

沈周　「沈石田自賛画像」絹本彩色　全図71×53cm　沈周80歳の時の自画像（寿像）。彼の温厚な性格がよみとれる

どの特殊例や見世棚造という小祠に用いられる形式を加えると本殿形式はかなり多種類あるが、一般的特色としては、(1)屋根は切妻もしくは入母屋で、寄棟を用いない、(2)高床である、(3)屋根は植物質で葺き、瓦を使わない、(4)棟飾りとして、千木、鰹木を用いる、などの点が認められる。装飾は軸部が白木のまま（伊勢神宮、出雲大社）、朱塗（春日大社、住吉大社など）と両方あり、中世以降は*蟇股などの彫刻を多く用いる。

〔付属建築〕 古い時期の神社の付属建築は、伊勢神宮にみるように本殿の周囲をかこむ玉垣、入口のシンボルである*鳥居、神宝を入れるための倉がおもなものである。しかし平安時代になると、礼拝のための拝殿や幣殿、社頭の景観を整えるための回廊、楼門や舞殿、直会殿（宴会のための建物）などが加わり、さらに神仏混交によって、神社境内に五重塔、多宝塔、鐘楼、本地堂、神宮寺が建てられることもある。近世以降の神社では、拝殿のほか参拝者のための手水屋、神楽のための神楽殿、玉垣、鳥居、社務所を備えるのが一般的傾向である。〈大河直躬〉

📖稲垣栄三著『原色日本の美術16　神社と霊廟』（一九六八・小学館）▽渡辺保忠著『日本の美術3　伊勢と出雲』（一九六四・平凡社）

沈周 しんしゅう　（一四二七—一五〇九）中国、明代の画家。号は啓南、また石田・白石翁ともいった。江蘇省蘇州長州県の名家の出身で、明の宣徳二年に生まれ、正徳四年に八三歳の高齢で卒した。世家の子弟で、早くから詩文・学問に精励したので若くして名を成し、また画名も高かった。しかも当時は同郷人で大官になった者が多かったので、交友も多くは知名の士であった。彼は官途を求めずつねに旅行を楽しんでいたので、その詩も自然を詠じ人間の労苦をうたったものが多い。彼の絵画は数多く所蔵していた宋元の名画の観賞や臨写からでているが、ことに好んだのは元の四大家の作である。そしてみずからの画風を完成したが、彼の詩と同様に描写は粗であるが意は十二分に表現されていて雅趣が溢れている。長寿であったので山水・樹木・果蔬・花鳥などの水墨画の遺作も多い。書も巧みで、彼はこの才能によって呉中の領袖として仰がれ、江蘇文人画派に与えた影響は大きい。〈杉村勇造〉

真相 しんそう　⇨三阿弥

神像 しんぞう　神祇信仰の神々の像。日本の神信仰はもともと礼拝の対象としての偶像をもたず、伊勢神宮が鏡を神体とするトーテミズムふうの器物崇拝であったり、奈良の大神神社が三輪山を、那智の飛滝神社が那智滝を礼拝の対象とするように、自然物信仰であったりしていた。神像がつくられるようになったのは、仏教伝来によって起こってきた神仏習合とか神仏混交といわれる思想によるものであった。この考えは七世紀ごろから起こってきたらしく、仏教が普及してゆくためには古くからの神々との融和が必要とされたことが原因と思われる。東大寺大仏建立の大事業を援助するために九州から宇佐八幡が上京して鎮守神となり、天平神護二年（七六六）伊勢社のために神宮寺を建立したなどはその例である。この思想がさらに進み、一〇世紀ごろになると、神は仏が姿を変え、日本の地に「迹を垂れた」、つまり神は仏の変化身の一つであるという本地垂迹説が生まれ、一一、一二世紀にはいると特定の神にそれぞれ定まった本地仏があるとするようになる。八幡神の本地が阿弥陀であり、熊野速玉の神は薬師であるというたぐいである。文献に神像のことが出てくるのは、天平宝字七年（七六三）ごろ僧満願が多度神宮寺に多度大菩薩の神像をつくったこと、延暦二三年（八〇四）ごろ月読宮の御神体として、騎馬で紫の衣を着、黄金づくりの帯に太刀を佩いた男神像が造立されたことなどが古い例である。このように、神像は奈良時代の末ごろからつくられはじめているが、盛んになったのは平安時代以後のことである。こうして、神像は仏像の影響下につくられたので、その表現や技法をその当時の仏像から学んだことは当然であろう。現存の神像で最古と思われるのは、もと教王護国寺鎮守八幡社の神体だった同寺の八幡三神像で、いずれも一木造、一メートル余の等身像、御神木だと思われる芯部に大きな空洞のある一本の巨樹から三体とも彫り出し、木地の上に部分的に厚く「こくそ漆」を置き、さらにかなり厚い彩色を施した造像法は、奈良時代の木心乾漆像の手法を残すものである。このうち男神像は本地垂迹の精神をそのままあらわして、僧形八幡神の名が示すように僧侶の姿そのものだが、大部分の神像は仏形とか僧形ではなく、当時の公家貴族の男女が正装した俗体姿で表わされるのがふつうであった。八幡三神像でも二体の女神像は髻をつくり、髪を長く肩に垂れ、大袖の上に背子を重ね、裳をつける姿である。男神像の場合は冠を戴き、大袖の袍をつけ、笏をとった姿で表わされることが多い。しかも表現は簡潔直截で、素朴な象徴性をもつものが多い。神像が仏像にその源流を受けながらも日本的表現をとっているのは、仏像に近いもの、あるいは仏像そのものというのは、いわゆる本地仏があるので、まったく姿を変えたものとしての表現が必要だったからであろう。しかも、平安初期の仏像の一木造の全盛期に神像の流行が始まっただけに、寄木造の完成した藤原時代、そしてその後の時代にも、神像をつくるのに一木造の素朴で清純な品格を尊んだのは、神社建築が白木造の持ち味を賞揚したのと軌を一にしている。彩色もごく初期の神像を除いては、木地にじかに彩色する方法をとっているのもそうした理由であろう。しかし、鎌倉時代にはいり、武家が神祇を利用し、神道として形式づけるとともに、神像は盛んに、しかも広範囲につくられるようになった。本地垂迹説はいっそう精細になり、神仏の関係がさらに密接に説かれ、本格的な神像が専門の仏像彫刻家や仏師の手になるようになり、写実的な寄木造の仏像彫刻の様式手法によるものが主流となると、藤原時代以来の清純素朴な形式のものは地方的なものになってしまう。そして鎌倉時代以後は神性や品格が薄くなり、肖像彫刻や人形的表現に堕して、しだいに衰退してゆく。神像彫刻の代表的なものとしては、前記教王護国寺の諸像、薬師寺鎮守休ヶ岡八幡社の御神体（僧形八幡三神像）、松尾大社の男女神像（以上平安初期）、小津神社の宇迦御魂命像、熊野速玉大社の男女神像（藤原時代）、鎌倉時代の遺品として快慶作東大寺僧形八幡神像（一二〇一）、吉野水分神社の女神像（一二五二）、般若院の伊豆山権現像などがある。また園城寺の新羅明神像は中国で信仰された神といわれ、外来の異様な風貌をもった藤原時代の作である。

神像　〈右〉神功皇后坐像（平安前期）　木造彩色　像高36.2cm　国宝　奈良　薬師寺　僧形八幡神・仲津姫命坐像とともに三軀をなす僧形八幡三神像のうちの一つ　〈左〉熊野速玉大神坐像　男神像（平安前期）　木造彩色　像高101.2 cm　重文　和歌山　熊野速玉大社

神の画像は平安時代のものは一点もないが、鎌倉時代にはいると、単なる神の肖像ばかりでなく、祭神についての伝説を表わしたものもある。醍醐寺清滝社の祭神を描いた弘長二年（一二六二）の清滝権現像（原家蔵）、高野山の地主神狩場明神や丹生明神像、尭儼作薬師寺板絵神像額（一二九五）などが有名である。神像の特殊なものとしては役行者が感得したという忿怒形の仏像に近い蔵王権現像が一一世紀ごろからつくられ、室町以後になると土俗的信仰の本体として役行者（小角）像などもある。〈佐藤昭夫〉

神殿 しんでん　神の住居あるいは神を祀るための建造物の通称。ただしキリスト教の教会堂（聖堂）、イスラム教のモスク、神道の神社、仏教の寺院、ユダヤ教のシナゴーグは一般にのぞかれ

神　殿
〈上〉パエストゥム（前5世紀）　ドリス式列柱のギリシアの神殿
〈中〉ラメッセウム（エジプト第19王朝）　ラムセス2世葬祭殿のパピルス円柱とオシリス像
〈下〉ルクソール神殿（エジプト第18王朝）　アメンヘテプ3世による中庭の列柱

る。祭祀、祖先崇拝のため、一般の住居と区別してつくられた建物として現在わかっている最古のものは、中石器時代にまでさかのぼる。死海の北方にあるイェリコでは、ナトゥフ期にすでに祠堂が営まれていた（前七〇〇〇ごろ）。

●**オリエント**　【西アジア】人々が定住し、農耕、牧畜生活をはじめるとともに、神殿は発生したと考えてよい。おそらく豊かな収穫を祈り、氏族の安全と繁栄を願うため、部落の中心に特別な祠を設けたと思われる。方形プランが多いが、ハラフ期のアルパチャーにみられるトロスのような円形プランもあらわれた。共同体が発展するにつれ神殿の重要性も増し、規模も大きくなり、エリドゥの場合、ウバイド期になると人工の基壇の上にそびえるようになる。これらの材料は煉瓦であった。シュメール都市国家時代には、宗教的意味のほか、政治・経済・社会生活の中心として重要な役割を果たした。この時代の神殿は、中央の主室（内陣）と左右に対称的に並ぶ小部屋からなる三列構成プランを特徴とし、ウル、ウルク、キシュ、エリドゥ、テル・ウカイルなどで明らかにされている。一例としてウルクの白色神殿（前三〇〇〇ごろ）は、高さ一三㍍、七〇×六六㍍の広さの基壇上に、二二・三×一七・五㍍の大きさで建てられ、四隅は正しく東西南北を向いていた。神殿のある神域には、方形の基壇を三層から七層重ね、頂上に神祠のあるジッグラト（聖塔）、神官の住居や倉庫などがあり、神殿複合体を構成していたが、これは新バビロニア時代までかわらなかった。

アッカド時代になると、テル・アスマルにみられるように北方系統の住宅建築の発達に呼応して、テル・アスマルにみられるように中庭型式をとるものが多くなる。前一四世紀のアッシュールのイシュタル神殿もこの型式をとる。アッシリア帝国時代は宮殿が重視され、コルサバドやニネベのように、神殿は宮殿に付属した場合が多かった。コルサバドのナブ神殿は、基壇上に建てられ、広間をはさんだ前後二つの中庭の奥に、内陣と前室からなる神殿がそびえていた。新バビロニア時代もほぼ同じ型式が踏襲されたが、「バベルの塔」で有名なバビロンのジッグラトは、一辺およそ九〇㍍、高さも九〇㍍と推定される大規模なものであった。

アケメネス朝ペルシアでは圧倒的に宮殿が重視され、ナクシ・イ・ルスタムなどに簡単な拝火神殿がのこっているにすぎない。

ヒッタイトでは、首都ハットゥシャシュで前一三〇〇年ごろの大神殿が発見されている。間口四二㍍、奥行六四㍍、材料は石灰岩であるが内陣のみ特別に花崗岩を用いていた。中庭から柱廊玄関を通り内陣に入るが、側室をへて一度まがってから神像が安置された奥室にいたるよう工夫されていた。

【エジプト】王朝以前、農民たちは葦でつくった建物を部族神のためにつくり、その前で祈りを捧げた。古王国時代に入ると石材を使うようになったが、生命の永遠性を信じ願うエジプト人は、石材を愛好した。新王国以前の神殿は、今日わずかしか残ってないが、古王国時代では、ギゼーにある第四王朝カフラー王のピラミッド付属の河岸神殿や、アブ・グラーブにある第五王朝ネウセルラー王の太陽神殿、中王国時代では、マディナト・マーディのアメネムハト三世、同四世の建立した神殿が知られている。

新王国時代になると、国家の発展に応じて、首都テーベにカルナック、ルクソール両神殿をはじめ、各王の葬祭神殿が続々と建立された。この時代の神殿は、至聖所、多柱室、中庭、塔門からなり、塔門の前には二基以上のオベリスクや彫像がたち、前面には*スフィンクス参道がつづく。塔門を入り奥に進むにつれ、神殿の床は次第に高く、逆に天井は低くなり、すこしずつ暗さを増すよう工夫されている。この原則をもっともよく残しているのは、カルナックのコンス神殿である。国家神を祀ったカルナックのアメン神殿は、歴代の国王が塔門や多柱室を次々に増築したため、大規模かつ複雑になり、全長は三二〇㍍に及ぶ。幅一一三㍍、高さ三七㍍の第一塔門、一六列一三四本の大円柱が林立する大多柱室、高さ三〇㍍のハトシェプスト女王のオベリスクなどが現存する。葬祭神殿はナイル西岸にあり、ラムゼウム（ラムセス二世）、メディネト・ハブ（同三世）、断崖直下の傾斜地を利用して三段のテラスをもつデル・エル・バハリ（ハトシェプスト女王）のものが有名である。

プトレマイオス時代からローマ時代のものとしては、デンデラのハトホル神殿、エスナのクヌム神殿、エドフのホルス神殿、アスワンのフィーレ島のイシス神殿があり、いずれも保存がよい。

ヌビア地方では平地が乏しいため、岩窟神殿がつくられた。なかでも一九六八年に移築が完成した*アブ・シンベル神殿は、奥行六三㍍の最大の規模を誇るものである。〈川村喜一〉

●**ギリシア、ローマの神殿**　古代ギリシアとそれにつづくローマ時代になると、神殿建築は建造物の主力を占める。ギリシアの神殿は木造の原型を石造にうつしたものと考えられ、細部の形態もほぼそれによって説明される。ローマの神殿はこのギリシアおよびエトルリアのそれを受継ぎ、ギリシア神殿に共通した要素が多く見られる。

いずれの場合もプランは長方形がふつうであるが、ローマの*パンテオンのように円形のものもあった。長方形平面の神殿では、中央に壁で囲まれた聖所があり、前方には浅い入口ポーチ、後方にも同様に浅い背面ポーチが並び、この両側に袖壁がある。この中核部をとりかこんで（あるいはその一部に）、列柱を立てめぐらし、水平に桟をのせ、単純な両流れ型の屋根をのせる。棟は長辺に平行に走り、屋根面はテラコッタ、のちには大理石で葺かれた。これらはオーダー（柱式）や、列柱の位置および数によって分類されている。

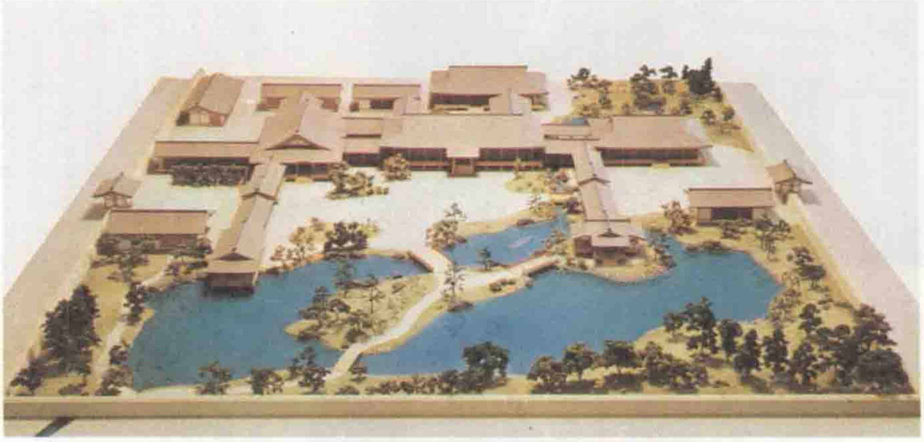
形態的には共通するギリシアとローマの神殿のおもな違いは、ギリシア神殿が東面して建てられたのがふつうなのに対して、ローマ神殿では特別な方角がない場合が多いことである。これは、ギリシア神殿では、曙の光が入口から射し込み、室の奥の神像が神秘的に輝くのを正面入口から拝することができるよう、という考えからであった。しかし、ギリシアの神殿が低い基壇の上に立ち、周辺のどの方向からでも眺められ接近し得るように、形態上の方向性が弱いのに対し、ローマの神殿では、高い壇上に立ち、正面の大階段からしか接近できないよう、正面性が形態的に確定されているという違いがある。その他の点では、主として材料と工法、オーダーの差異にあり、全体的にみると、やはりローマ神殿のほうが細部にまで多様で複雑な面をみせていることが指摘されよう。〈前田正明〉

↓ギリシア美術　↓ローマ美術

寝殿造　しんでんづくり

平安中期に成立し、鎌倉時代までおこなわれた貴族住宅の様式。京都における宮廷貴族の邸宅の典型として用いられたほか、上級の僧侶や武士の邸宅もこの様式にならってつくられた。*書院造と並んで、日本の住宅様式の代表とされる。寝殿造の名称は、その中心となる建物が寝殿と呼ばれたことによるもので、江戸時代から用いられ始めている。

【配置】敷地は平安京の町割の単位である一町（約一二〇㍍四方）を標準とし、周囲を築地塀でかこみ、東西に門を設けて正式の出入口とする。敷地のほぼ中央に寝殿と呼ぶ主屋を置き、その東西に対あるいは対屋と呼ぶ副屋を配する。必要によっては北側にもいくつかの対を配置する。建物の間は廊あるいは渡殿と呼ぶ廊下で連絡する。寝殿と東西対を結ぶ廊は、ふつう南側に透渡殿と呼ぶ吹き放ちのものを、北側には梁間二間の渡殿（二棟廊ともいう）を用いる。東西対から南に長い中門廊を延ばし、その途中に中門を設ける。中門は中庭へはいる入口であるが、また玄関の役目ももち、訪問客はここから中門廊へ上り寝殿へ行く。●中門廊の先端には池にのぞむ釣殿をおく。寝殿の南方の東西の中門廊によってかぎられた中庭


寝殿造 復元模型。正面中央に寝殿をおき，渡殿(廊)で東西の対および北対とを結び，中門廊の南端には池に接して釣殿がある。神奈川県立博物館

は南庭と呼び、儀式や催物に用いられ、その南には池を掘り、中島・橋を設け、舟を浮かべて遊宴に用いる。そのほか建物の間や縁先にも水流・泉・岩・植物などを利用して庭園をつくり、これを前栽という。東西の門の近くには車宿(牛車を入れる建物)・随身所(護衛兵の詰所)・侍廊(控えの間)などを置き、敷地の北側にも多くの付属建物があったと考えられる。寝殿造の配置は左右対称形を理想としていたが、平安末期には簡略化されて、東西の対の一方を欠くものが多く、さらに中世には宮廷貴族の窮乏により、寝殿と一方の中門以外は大部分を省略したものがつくられる。

〔平面と構造〕寝殿と対の平面は、母屋を中心に周囲に庇・孫庇・簀子(回り縁のこと)をめぐらしたもので、母屋の一部に塗籠と呼ぶ壁にかこまれた寝室用の小室を設けるほかは、内部の固定した間仕切はほとんどない。そのかわりに屏風・御簾・帷帳(壁代ともいう)・几帳・軟障などで臨時の仕切を設けた。しかし平安末期以降は引違いの障子(現在の襖)がかなり用いられるようになる。外部との間仕切は*蔀を用い、妻にある出入口には両開きの板戸(*妻戸)を設ける。床は高床の板張りで、人がすわる場所にだけ畳や茵を敷いた。天井は古い時期にはなく、柱は丸柱で、屋根は檜皮葺の*入母屋造が多く、全体に白木で、装飾も少なく、簡単な構造であった。

〔住まい方の特色〕寝殿造の大きな特色は、寝殿・対などの主要建物が日常の居住とともに公的な儀式の場にも使用された点にあり、両者がはっきり分離されていた書院造と大きく異なっている。これは当時の宮廷の儀式・政務・宴会などが形式化し、それらが貴族の邸内で多くおこなわれるようになり、貴族の邸宅が儀式場としての機能をもつことを要求されたためである。配置の左右対称性も、そのために内裏の配置を手本としてつくりだされたものであろう。また日常の生活では、主人が寝殿を用いるほか、各家族は対や渡殿に分かれて生活していた。当時の貴族は一夫一婦制による家庭生活を営まず、したがって家庭生活の中心となるべき空間をとくに必要としなかったことも、寝殿造の配置と深い関係をもつと考えられる。

寝殿造の現存する実例は一つもなく、当時の絵巻物や日記によって、その形式がわかるだけである。しかし社寺建築のなかには、厳島神社、賀茂神社、春日大社の付属社殿、法隆寺聖霊院のようにその影響を受けたものがかなりあり、参考になる。〈大河直躬〉

神道美術 しんとうびじゅつ　神道は日本古来の宗教で、神社建築をのぞいて、造形的なものはなにもつくられなかった。神社建築においても、大陸から寺院建築が移入される以前のもの、たとえば*伊勢神宮や*出雲大社などは、その原初の形式を現在に伝えるものと考えられるが、奈良時代に入って寺院建築の影響を受けてから、その純粋性がすこしずつ失われていった。神道では、礼拝の対象は、仏教のように偶像をつくることはせず、主として自然の山や木や自然石などであったが、仏教の仏像彫刻の影響を受けて、彫像がつくられるようになった。これを神像彫刻と称している。*神像は、文献の上では天平時代の後半に一部つくられていたが、遺品の上では平安時代初期につくられたものがもっとも古く、手法は仏像のそれと共通し、仏像をつくった者の手で製作されたらしい。京都教王護国寺の男神像・女神像、京都松尾大社の男神像・女神像などはその一例で、神と仏とを融合した垂迹美術として、発展していった。↓神社建築　↓垂迹美術　〈永井信一〉

沈南蘋 しんなんぴん　生没年不詳。中国、清代(一八世紀)の画家。名は銓、字は衡之、号は南蘋。浙江省呉興県の人。花鳥・動物画の専門画家で、浙江派のため中国では文人画家ほど重んじられないが、その技術は同時代の名画家をしのぐものがある。雍正九年、つまり日本の享保一六年(一七三一)から三年間、長崎に居住して多くの作品を残し、ことに幕府などのもとめによって屏風画も描いている。彼の画は日本に大きな影響を与え、門人も多く熊斐などもその一人である。したがって作品はわが国に多く、本国に帰ってからも依頼された屏風画を描いて送っている。中国における文人画尊重の弊風がいかに専門画家の技量を認めなかったかという一例である。〈杉村勇造〉

真能 しんのう ⇨三阿弥

人物画 じんぶつが　人物が主題として描かれている絵画の総称。西欧の絵画の歴史は、人物画に始まって発展してきたともいえるほど人物画を中心におこなわれてきた。とくにエジプト、ギリシア、ローマ、さらにキリスト教美術はすべて人物を主題としてなりたっている。人物画はその表現の目的・内容によって肖像画(自画像も含む)・神話画・宗教画・歴史画・風俗画・裸体画・記録画・風刺画などに分類できる。やがて人物画のなかに風景を背景としたものが現われ、風景画の独立する機運がもたらされた。次いで人物画に室内の情景や調度などを添えるスタイルが現われ、やがて室内画も成立してくるが、この段階になると主題は室内情景に移り、人物は逆に風景に配される扱いになってくる。

西欧のアカデミーでも、日本の美術家を養成する学校においても、古くからその基本として人体を研究している。これは絵画における形を知り、描法を学ぶ目的によるものであるが、人体は量が確認できる形態であるうえに、均衡をもつその構造性がつねに動勢を暗示する機能をもっているので、感情を誘う表情があるからである。このことが作画の動機を与えてくれ、さらに人体は、質の変化も個性をも備えているので、研究要素も多い。たとえば、人体の色調は北側の安定した光を利用すると立体性を表わす明暗の調子が柔らかく現われ、モデリングを描きだす描法にも、色調変化を研究するのにも適しているわけである。つまり人間の目は人体の常態を正しく判断する能力をもっているので、客観的にごまかしのきかない批判ができ、絵画描法の基礎研究の主題とされてきた理由もここにある。↓自画像　〈寺田春弌〉

中国の人物画は、周末戦国時代の宗教的人物像に始まる。漢時代になると功臣や聖賢図が宮廷に描かれ、南北朝になると仏教画に仏像が多いので人物画もこれにともなって進歩した。そして晋の*顧愷之の『女史箴図』のごとき美人画も描かれ

新薬師寺 奈良時代天平年間に建立された伽藍はほとんど失われ，現在は本堂のみが当時のまま残っている。国宝

るようになった。唐時代になると、*閻立本の『歴代帝王図巻』のごとき画像があるが、肖像画は行楽図といって高名な人物を中心として雅遊をしている様がおこなわれ、その中心人物は写実的に似せている。また別に一般社会で祖先を祭祀するために描く正装した肖像画があって、これは伝神家といって画工の身分で画家のなかには入れられていない。水墨画の人物像は宋時代からあるがこれは禅画の余派といえよう。↓肖像画　〈杉村勇造〉

神明造　しんめいづくり　⇩神社建築

新薬師寺　しんやくしじ　奈良市高畑町。この寺は天平一七年（七四五）の聖武天皇御病に端を発し、光明皇后の発願で春日山中に創立された香山薬師寺に創まる。天平一九年に至り、改めてその西方山麓に新薬師寺（別名香薬寺）が開かれてから、先の寺籍は新薬師寺に合併され、一時は香山薬師寺の名がそのまま新薬師寺を指したこともあった。諸堂宇は造東大寺司の中の造香山薬師寺所が造営に当り、特に金堂は九間の大殿で、内に丈六七仏薬師像を安置した。その関係から、この寺は以来永く東大寺末に連なった。

新薬師寺伽藍の災難は宝亀一一年（七八〇）に雷火で西塔が焼失したのに始まり、応和二年（九六二）に南大門と金堂が台風で倒壊、平重衡の南都焼打があった治承ごろには伽藍の大半はすでになく、わずかに東辺の一堂が細々と法灯を保っているに過ぎなかった。これが現在の本堂である。その後、鎌倉時代に一部付属建物の復興が成り、現在に至っている。

国宝の本堂（天平）は桁行七間、梁間五間、単層入母屋造本瓦葺。内部は総化粧屋根裏、合掌組構架といたって簡素ながら、堂自体は創建期唯一の遺構である。棟端を飾る鬼板も天平の代表作。ほかに重文の地蔵堂（鎌倉）、鐘楼（鎌倉）、南門・東門（鎌倉）がある。

彫刻では、国宝の木彫薬師如来坐像（貞観）が当寺の本尊。一木彫素木造になり、大きく見開いた眼と厚い唇に特色がある。また衣の襞には典型的な翻波線が走る。この像については異説が多いが、造顕時期はだいたい延暦年間（七八二—八〇六）とみられ、神護寺の本尊とともに平安の頭初を飾る名作である。また、塑造十二神将立像十二軀（天平）は、廃寺になった石淵寺の旧仏と考えられ、宮毘羅大将のみ鎌倉時代の木彫補作であるが、他はいずれも塑造の彩色像で、因達羅大将の台座には「天平天平云々」の墨書があり、作風などからみても、東大寺戒壇院四天王立像とともに、天平時代神王形として代表的な作例である。　〈斉藤　孝〉

ス　す

水彩画　すいさいが　水を仲介物として彩色する絵画の総称。英語でウォーター・カラー water colour フランス語でアクァレル aquarelle という。本来は透明描法によるものであるが、今日では広く不透明性絵具の*テンペラや*グァッシュの類まで水彩画に含めている。また、鉛筆淡彩・ペン淡彩をウォッシュ wash あるいはラビ lavis フランスといい、これも水彩画のなかに入れる。さらに、広義には材料・画法からいって、東洋における水墨や淡彩も水彩画といえる。

水彩画として独立してその技法が現われたのは、一八世紀初頭、フランスの*フラゴナールによるが、さらにイギリスの*ターナーによっていっそう興隆をみた。しかし、水を仲介物とする点からその本源をたずねれば、グァッシュは一六世紀にはイタリアの*ベロネーゼが作画に利用しているし、テンペラ画法はそれより古く発生している。また、仲介物は異なるが、水溶性の媒剤で練られた絵具が油彩画に併用された歴史をみると、一五世紀後半の*ギルランダイヨにまでさかのぼってみることができる。今日、透明水彩はほとんどその姿を見なくなっているが、日本では、浅井忠・大下藤次郎・三宅克己・石井柏亭・石川欣一郎といった人々がすぐれた作品をのこしている。

水彩画用の絵具は、顔料をアラビアゴム、グリセリン（顔料によって展色性が悪くなるので、シュガー・エステルを使うものもある）を媒剤として、捏練したチューブ入り、堅練りで瓶などの陶器の容器入り、あるいは固形のものにつくられている。水彩画は紙に描かれるのが一般的で、水彩画用の紙は水分を適度に吸収するようにすかれている。従来はイギリスのワットマンのものに定評があったが、今日その製品はなく、デイビッド・コックスやフランスのアルシュ社とイタリアのファブリアノ社の製品によいものがある。国産品としてはMO紙などが広く使われ、細目のものや白亜をコーティングしたものなどもあり、大きさは大判（一〇五×七〇センチ）と中判（七六×五六センチ）、さらに中判の全紙・半切・四つ切などの規格がある。　〈寺田春弌〉

📖中西利雄著『水彩画の技法』（一九六五・美術出版社）

垂迹美術　すいじゃくびじゅつ　本地垂迹説にもとづいてつくられた美術をいう。本地垂迹説とは、わが国古来の神は、インドの仏の真意をわが国に伝えるために、方便身としていろいろの相になって現じたもの、すなわち神はインドの仏を本地とする垂迹身であると説くのがそれである。わが国の神を権現と称することがあるが、これは仮に現ずるという意味からきたもので、仏教の仏が仮に神道の神として現じたもうたとする考えから出た名称である。六世紀の中葉、百済から仏教がもたらされた当初、排仏と崇仏の二派があって互いに相いれなかったが、用明天皇の崩後、排仏派の物部氏が亡び、聖徳太子が出て仏教を奨励すると、大和を中心に仏教は隆盛の一途をたどったが、七世紀の後半までは、仏教と神道とは依然として対立の尾をひいていたようである。しかし奈良時代に入って、東大寺大仏造営に先立ち、同境内に九州から宇佐八幡を勧請し、手向山八幡宮を造営されるにいたり、神道と仏教は新しい関係を生じてきた。そして、既成の神社に寺院を付属させることがおこなわれ、いわゆる神宮寺の造営が奈良時代から平安時代初期にかけて盛んにおこなわれるようになった。越前気比神宮寺、伊勢多度神宮寺、大和石上寺などはその一例である。平安時代に入り、最澄が比叡山に延暦寺を創建、日本天台宗を開立するにあたり、以前から山にあった地主神を日吉山権現として祀り、また空海が真言宗を創めるにあたり、高野山に金剛峯寺を造営したが、この時もあらかじめ狩場丹生明神を崇めて、地主神高野明神を鎮座した。このことは神道と仏教との関係をいっそう密接なものに発展させ、日本の神々ももとはインドの仏であり菩薩であるという考えが生じ、そのような機運が次第に本地垂迹説を生む結果になったものと考えられ

1

2

3

水彩画

1.ゲーンズボロ「陽のあたる小径の荷馬車」(1770)　23.8×31.8cm　大英博物館
2.マンギャン「桃と葡萄」(1905)　36×47cm　個人蔵
3.浅井忠「グレーの河岸」(1901)　28×46.5cm　個人蔵

垂迹美術　〈右〉那智滝図（鎌倉中期）　絹本着色　159.4×57.9cm　国宝 東京 根津美術館　那智滝を飛滝権現の神体とみたてた垂迹画　〈下〉熊野十二社権現御正体　重文

る。そうした本地垂迹説、神仏融合思想が確立すると、神と仏との関係を具体的に表現する方式が考え出されるようになり、従来の仏教美術にはみられなかった独自のものがつくり出されるようになった。すなわちこれが垂迹美術で、本地垂迹説がわが国固有の宗教形態とすれば、垂迹美術もまた日本独自のもので、そのおもなものを遺品についてあげれば、左記のようなものがある。

〔**鏡像・懸仏**〕わが国の神道では鏡を御神体とすることが多い。これは天照大神が御孫瓊瓊杵尊に八咫の鏡を授け「この鏡をみることわれをみるが如くせよ」といわれたとする神話によるものであるが、鏡に祖神の霊が宿るという考えは、古くから日本人のいだいていたものである。仏教の祖神ともいうべき仏や菩薩は、もともと神道の神々と一体のものであるから、それらの霊もまた鏡に宿るということも自然に考えられ、鏡に神の本地仏を表わすために、鏡面に毛彫をほどこすことがおこなわれた。藤原時代につくられた鏡像には、銅鏡や鍍銀した鏡の表面に繊細な毛彫をほどこし、仏や菩薩をあらわしたものがある。またさらに、それをもっと鮮明にあらわすために半肉彫の像を別につくって、鏡面にはりつけたものもある。それがやがて懸ける仕組みとなり、鏡の上部に、鈕（吊り金具）をつくりつけるのが一般となって、懸仏とか御正体とか呼ばれるようになった。鎌倉時代に入ると、懸仏の形式は、半肉彫から次第に高肉彫となり、なかには丸彫に近いものまであらわれ、鏡面も大きさを増し、仏像に天蓋などが添えられ、装飾的になっていく傾向がある。懸仏はふつうは円形であるが、なかには方形・菱形・華鬘形・扇面形のものもあり、材料には銅がいちばん多いが、鉄製・木製・土製のものもたまにはある。現存する最古の遺品は藤原時代のもので、京都鞍馬山経塚遺跡や、和歌山那智山経塚遺跡などから出土したもので、その後、室町時代にいたるまで各時代に盛んにつくられたようである。

〔**彫刻**〕神道では本来、神の姿を絵画や彫刻にしてあらわすことはなかったが、仏教の影響をうけて、形象化されることがおこなわれた。*神像と称して、神体を彫像にあらわすようになったのもそのためで、仏教の仏像にならったものである。垂迹彫刻とは、仏像でもなく、神像でもなく、両者が混合されたものである。例をあげれば、八幡神像と山王神像はもとは神像であるが、円頂衲衣の仏教の僧形につくられ、伊豆山権現像は衣冠の像に袈裟をまとっている。雨宝童子像は、仏教の吉祥天の形相をとりながら、髪は日本風の美豆良に結い、頭頂に五輪塔をのせ、手に宝珠と宝棒を持っている。また蔵王権現像は、インドにもなく、日本の在来の神にもないものであるが、修験道の開祖役行者が感得したものと伝えるもので、仏教の明王像に似せてつくられている。また役行者像は、頭巾に高足駄をはき、日本古来の俗形像に袈裟をまとい、三鈷とか念珠の仏具をもつ独自な形にあらわされる。

〔**絵画**〕本地垂迹説にもとづいて描かれた絵画を垂迹画と称するが、そのうちもっとも特色のあるのは垂迹曼荼羅で、神や仏の信仰内容や、両者の関係をわかりやすく図示したもので、それにもまたいろいろの種類がある。

(1)山王宮曼荼羅（大和文華館蔵）、柿本曼荼羅（同館）、石清水曼荼羅（根津美術館蔵）、生駒宮曼荼羅（奈良国立博物館蔵）のように自然・堂社・建築などの景観を主としたもの。(2)春日曼荼羅（熱海美術館、根津美術館蔵）、興福寺曼荼羅（京都国立博物館蔵）、二月堂曼荼羅（東大寺蔵）のように社寺の自然的景観に、そこに祀られている仏像・神像または本地仏をあらわしたもの。(3)春日本地曼荼羅（宝山寺蔵）、熊野曼荼羅（湯泉神社蔵）のように垂迹神像とその本地仏を合わせて図示したもの。(4)熊野本地曼荼羅（那智神社蔵）、春日本地曼荼羅（東京国立博物館蔵）のように神社の本地仏のみを集めて図示したもの。(5)吉野曼荼羅（西大寺蔵）、多武峯曼荼羅（談山神社蔵）のように垂迹神像のみを集めて図示したものなどがある。その他、白鹿を描いて春日大明神をあらわした春日鹿曼荼羅（陽明文庫蔵）、那智の滝をもって飛滝権現をあらわした那智滝図（国宝・根津美術館蔵）がある。

修験道は白鳳時代に役行者によってはじめられたと伝えられる、神仏融合の実を身をもって体得しようとするわが国独自の宗教で、山岳修行を主とする厳しい行法が主となっている。平安時代に入り、天台宗の智証大師、真言宗の聖宝僧正がその中興の祖と仰がれ、その伝統が長く続いた。修験道では前にも述べた役行者像、蔵王権現像のほか、とくに目立った造形遺物はみられないが、行者が山岳に登って修行するとき用いた笈や、神や仏の前に供物をするとき用いた道具類で、現在まで伝わっているものがある。これらは神具や仏具でもない素朴な趣のあるもので、とくに木工品などには、行者らが山中にあってみずからこしらえたものと思われるものがある。　（永井信一）

㊂景山春樹編『神道美術』（一九七三・至文堂）

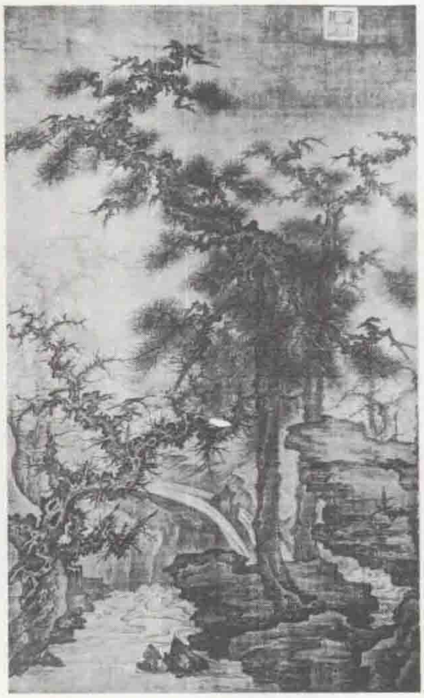
水墨画　すいぼくが　中国で筆墨でかく書が芸術的に意識されてきたのは漢時代で、三国をへて晋代になると*王羲之らの名家が出現し、書は画と並んで人々の観賞の対象物となった。そして画は多彩を用いて物体を描写し、書は黒一色であるが、紙の純白を背景に線描の変化の妙と黒色の線の交差などによって生じる空間の美を求め、または黒色の濃淡、書した文字の大小により生じる美しさを観賞した。したがって、墨の芸術である書から次第に黒色のみの墨画が起るのは当然である。

唐代になると書・画ともいちじるしく進歩し、各分野で多数の名家が輩出し、唐末には張彦遠の『歴代名画記』や荊浩の『筆法記』などの画論によって水墨画のことが提起される。これは盛唐の呉道玄、王維らの画が墨線を駆使し、たとえ賦彩されていても淡彩であったので、こうした論が生まれたのであろう。荊浩は「水暈墨章」の言葉を使っているが、これは水墨画の文字をよく説明している。水暈は墨汁を水で薄くして暈す意、墨章は墨色で章かな意である。そして一〇世紀の五代時代になると荊浩、関同らが水墨の山水樹石画で名を成し、宋代にはこれにつづいて李成、董源、范寛、米芾らの名家が輩出し、青緑山水楼閣画とまったく別系統の画風が成立した。また墨竹画は五代時代から発生し、その名人に宋の*文同とその伝を受けた*蘇軾がいる。一方、墨梅をよくする者に僧仲仁らが出て、次第に墨蘭・墨菊とともに「四君子」とも称されるようになる。

水墨山水画法には破墨と溌墨の言葉がある。唐代には王維のごとき水墨淡彩画の画法を破墨山水と称して色彩山水画と区別したが、破墨とは筆で墨の黒一色を濃淡・厚薄と千変万化して各様の墨色を出すことで、筆と墨の働きを兼ねる意味があり、これは梁の元帝の画論『山水松石格』の筆妙・墨精から出たといわれている。一方、溌墨山水というのは唐の王洽の山水画法に始ったといわれる。これは絹紙に濃墨を含んだ筆を落として一気に墨を溌るようにして描く画法で、中国では一般には流行しなかったが、五代の石格、宋の梁楷らはこの画法を巧みにし、それらの作品の渡来によって日本ではかえって溌墨法による画がよろこばれた。また、元の四大家以来の淡彩の浅絳色山水画も水墨画の範囲に入れるべきで、こうして水墨画すなわち文化画の説が成立する。そして宋元以来、江南に発達した禅画もまた、水墨画の別派としてわが国で発展していった。　（杉村勇造）

日本の画壇で中国水墨画の作風をとり入れるようになるのは鎌倉中期（一三世紀なかば）から室町中期（一五世紀）にかけてのことで、これは古代の貴族文化から中世の武家文化への転換を達成

した前後である。これに伴い、貴族的な大和絵の優美な作風に対して、武人的な性格に適応する簡潔雄勁な筆墨の表現を企図する水墨画の新運動が展開したのは、けっして偶然ではなかった。この古代から中世への芸術意欲の転換機運が盛り上ったのは、まず当時宋元の禅僧がつぎつぎに渡来し、将軍や大名の帰依を得て京都や鎌倉に五山十刹の創設をみるとともに、これら禅宗寺院の法具として、中国禅僧の墨蹟や*頂相や山水花鳥画などが多数舶載された南北朝前後のころと思われる。そのころ足利将軍家には、宋朝の翰林図画院の画人や元明諸家などの多数の名品が収集され、これらを品評した『君台観左右帳記』などの目録類も将軍側近の阿弥派（真能・真芸・真相の父子三代）の画人の手で作製されたので、当時の画壇には宋元風の新様式、ことに破墨・溌墨などの諸法を駆使する水墨画家の極盛時代が出現した。宋の画人中では特に馬遠、夏珪、梁楷らの簡勁な水墨調の作風が踏襲されたが、また禅僧独自の自由奔放な墨技を発揮した牧谿、玉澗らの作風、なかでも牧谿の作風は「和尚様」としてひろく愛好され、私淑者も少なくなかった。こうした情況のなかで特に中核的な存在としては、足利将軍家の俸禄を受けていた周文や宗湛らの活躍がもっとも著名で、この系統の存在は官学的なアカデミーの形成とみてしかるべきであろうが、これと関連して、将軍家の芸術サロンの世話役をつとめていた前記同朋衆の*三阿弥らの画技も見逃しがたい。これらの間にあって周文に学んだ*雪舟等楊の出現は、アカデミーの画風を継承した上、入明して直接中国の画壇にも接し、帰国後は在野の自由な天地に濶歩したその経歴の語る通り、一個独立の堅実な日本画人の不屈な姿勢を示したものといえよう。その後の桃山画壇では、雪舟五世の画統を称した*長谷川等伯がむしろ牧谿の作風を換骨奪胎して、近世的な水墨画の境地を開拓した手腕をあげざるをえない。なお、中国における南宗文人画と日本南画との関係は江戸中期以後に起ったもので、中国的な文人階層の発達をみなかった封建治下の日本では、幕藩体制に寄食する儒者たちの文人画論を聞くほかはなかったが、作品上ははっきりと日本南画の独特な自由境を打ち出した大雅、蕪村、玉堂、木米らの手腕は、断じて明清南宗画の下風に立つものではなかった。そして、宗達光琳派におけるたらし込みの墨のにじみや、円山四条派に見るつけたて法の片ぼかしの墨技などをみれば、近世日本画壇が到達した水墨活用の包括的な多面性を看取することができよう。〈田中一松〉



水墨画 〈右〉雪舟等楊「山水図」(破墨山水)(1495) 紙本墨画 全図149×33cm 国宝 東京国立博物館 〈左〉松泉磐石図（宋代）紙本溌墨

透彫 すかしぼり ⇨彫金

スカモッツィ Vincenzo Scamozzi （一五五二—一六一六）イタリアの後期ルネサンスの建築家。北イタリアのビチェンツァに生まれ、ヤコポ・*サンソビーノに師事。*パラディオを崇拝し、その影響を受けて、彼に連なる「大理論家」の最後の作家となる。その著書『一般建築学』（一六一五）は、当時広く読まれ、作品を通じてよりも、むしろ大きな影響を及ぼした。ビチェンツァにある現存最古の劇場テアトロ・オリンピコは、パラディオの設計により、彼が完成させたものである。彼は主としてベネチアとビチェンツァで仕事をしたが、他の地にも多くの建物を残し、プラハにも招かれてラートシンの城門の設計などをしている。おもな作品には、ベネチアのサン・マルコ広場に面して建つプロクラティエ・ヌオーベ（サンソビーノのサン・マルコ図書館を範としたもの、一五八四ごろ）や、ビチェンツァのパラッツォ・トリッシーノ・バルトン宮（パラディオ風の建築、一五八六）などがある。〈摩寿意善郎〉

数寄屋造 すきやづくり 数寄屋は本来茶室を意味する言葉であるが、数寄屋造は茶室の手法を加味してつくった*書院造の様式をさして用いられる。茶室はその成立期においても小座敷（いわゆる茶室）だけでなく、それに接して書院、鎖の間と呼ばれる座敷を設けることが多く、そこで茶会後の宴会などがおこなわれた。このような座敷は、表向きの広間、御成御殿などに用いられる書院造と異なって、格天井、障壁画、帳台構などの華麗で格式的な表現をもたず、茶室の様式をとり入れて、長押、付鴨居を省略し、丸太の柱、竿縁天井、土壁などを用いることが多かった。この簡略化され、自然的な表現をとり入れた書院造は、日常生活に用いる内向きの座敷や、別荘にもひろくとり入れられ、そこに書院造と茶室の中間の様式が成立する。これを数寄屋造という。その初期の遺例としては、桂離宮の古書院・松琴亭その他、西本願寺黒書院、三渓園臨春閣（旧紀州侯岩出御殿）がある。数寄屋造は江戸時代に一般の民家に書院造の客座敷が普及するに及んでその基本的な様式となり、そこでは床、違い棚、付書院が主要な設備とされるほかは、大名居館にみられるような格式的表現を省略し、さらに茶室の手法である下地窓、土壁、皮付の柱や長押などが積極的にとり入れられる。この様式は、それ以後、近代にいたるまで、日本住宅の基本的様式となり、現在和風住宅といわれるものも、この様式をさらに簡略化し、あるいは洋風住宅の手法をそれに加味したものである。〈大河直躬〉

数寄屋造 桂離宮松琴亭一の間。鳥の子紙を市松模様に張った床の間と襖に対し，柱は少し皮のついたものを用い，欄間もあさぎの細い茎を用いるなど，華麗さとわびた落着きが微妙なつり合いを示す

スケッチ sketch 写生図・略図・下絵の意味。その目的によって、精密に写生する場合もあれば、大略を写しとる場合もあり、画稿として覚書とすることもある。大略を写しとる場合には、短時間で速写するタイムリー・スケッチの手法がとられる。スケッチの材料には、昔はピエール・ノアール（黒石）やシルバー・ポイント（銀筆）、ビストロによるペン画などが使われていたが、一般には鉛筆・色鉛筆・木炭・コンテ・パステル・ペン・毛筆などが使われる。鉛筆・木炭・コンテなど単色で線描する場合、多少明暗を加えることもあるが、さらに水彩絵具を塗ると鉛筆を定着させる効果もあるので、淡彩をほどこす場合もある。〈寺田春弌〉

スコパス Skopas 生没年不詳。古代ギリシアの彫刻家で、古典後期（前四世紀）の代表的巨匠。パロス島出身。くわしい伝記は明らかでないが、活躍期間は前三九五年から前三五〇年ごろと

される。*プラクシテレスが優美典雅な様式を創造したのに対し、彼は動きあるポーズと深いまなざしを通して人間の内的感情（パトス）を表現した。彼の様式は来たるべきヘレニスティック期彫刻の先駆をなす。古代の文献とその様式から彼の作品と推定される作品に、前四世紀中ごろに彼の設計で再建されたテゲアのアテナ・アレア神殿の破風彫刻の一部（アテネ考古学美術館）、エフェソスのアルテミス神殿の円柱の基部の浮彫とハリカルナッソスのマウソレイオンの東フリーズの浮彫（大英博物館）がある。このほかローマ時代の模刻として伝わる像に『狂えるマイナデス』（ドレスデン美術館）、『メレアグロス』（バティカン美術館）、『ヘラクレス・ランズドン』（個人蔵）が知られる。〈前田正明〉

スコレル Jan van Scorel（一四九五—一五六二）ネーデルランドの画家。アルクマール近郊スコーレルに生まれ、一五一九年ユトレヒトに移り、*マビュースに師事した。遍歴時代にニュルンベルク、ケルンテン、ベネチア、ローマに旅して*デューラー、*ラファエロ、*ミケランジェロの作品に学び、*ジョルジョーネや*パルマ・ベッキョの影響を受ける。ケルンテンのオーベルフェルラハ教会にある初期の祭壇画には、まだゴシックが濃厚であるが、一五二〇年以後光と空間の処理にルネサンス的な特色が現われはじめた。宗教的テーマのほか個性的特徴をとらえた肖像画を描いた。一五五〇年にはガンの祭壇画の復旧にあたった。ユトレヒトで没。〈野村太郎〉

スゴンザック André-Albert-Marie-Dunoyer de Segonzac（一八八四—一九七四）フランスの画家。七月六日セーヌ・エ・オアーズ県のブッシー・サン・タントアヌの旧家に生まれ、一九〇一年パリの美術学校に入学。リュク・オリビエ・メルソンの研究室にいたが、まもなくここをやめてアカデミー・ジュリアンやアカデミー・ド・ラ・パレットで学んだ。はじめは印象派風の絵を描き、また一時キュビスムの運動に加わったりしたが、のちリアリズムに戻り、次第に自然への復帰をめざして力強い独自の画風を確立、暗い色彩とパレットナイフなどを駆使した重厚な表現によって、裸婦や風景画に佳作を残した。伝統的な写実を現代に生かした画家の一人といえよう。また油絵と同時に水彩や版画にも親しみ、とりわけその詩情豊かな一連の水彩画には定評がある。〈富山秀男〉

厨子 ずし　手まわりの品やときには食物などを、置いたりしまっておくための小型の棚。『宇津保物語』（藤原の君）に、「蒔絵の厨子」とあるように、調度をさまざまに排列して暮しの空間をつくっていた王朝時代の生活にとっては、重要な役目をもつものだった。厨の字には台所の意味のほか、小型の箱類の意があるので、厨子の字があてられたのであろう。『源氏物語』（紅葉賀）では、高さが三尺の一対の厨子に雛祭のための調度類を並べ飾る話があるのをみると、手もとでの遊びにも用いられた調度であった。二階厨子は中段のある小型の机型のもので扉はない。また棚厨子は下段に扉のついた棚のある形式のものである。しかし厨子とは扉のあるもののみをいい、扉のないものは二階とのみ呼んで、二階厨子とはいわないとの説もある。また『類聚雑要抄』にみえる母屋調度、すなわち主屋用の調度では二階厨子が一双用いられるが、それは高さは二尺ほど、下段には扉があり、上段は棚となる。このように名称はかなり混乱して用いられている。

江戸期には棚厨子は厨子棚ともいわれ、これと似た形の黒棚・書棚も作られて合わせて三棚と呼び、大身の武家での婚礼調度として重んじられるようになった。伊勢貞丈は、黒棚はクリヤ棚のなまったもので、厨子棚は厨子所（台所）で食物をおさめていたものと説くが、厨子棚はかならずしもこのようには限定できない。しかし三棚が生まれたのは、かつてはこれらの機能を厨子棚一つで兼ねていたのが、次第に機能が分化し、同時に物を置くにもさまざまの方式がおこなわれるようになったためである。それらの規定は公家故実、または武家故実として重視されていた。今日も用いられる茶簞笥や小型の座敷飾に用いる棚類は、すべてこの二階厨子や棚厨子を原型としている。

なお小型の仏を納める具を厨子と呼ぶことがある。厨子は手もとの品を納めていたので、時には念持仏を納めることも多く、それから転じて仏を祀り納める具をも厨子と呼ぶようになった。古くは法隆寺の玉虫厨子が有名である。〈吉田光邦〉

厨子　玉虫厨子（飛鳥時代）　木造　漆塗　高さ232.7cm　国宝　法隆寺大宝蔵殿　上部の宮殿部のなかには内側に小仏像を鎚起した鎚鍱千仏の銅板を貼りめぐらし，中央に金銅仏を安置している

鈴木春信　「紀友則」　中判錦絵　柴垣，小田原提灯のわらび模様，少女の帯の縞柄など，春信が明和４－５年ごろ好んで描いているもので，これもそのころの作品と考えられる

鈴木春信 すずきはるのぶ（一七二五—七〇）江戸中期の浮世絵師。本姓穂積、鈴木氏、通称は次郎兵衛あるいは次兵衛、長栄軒、思古人などと号した。江戸神田白壁町に住み、平賀源内と親交があったというほか、その伝記はほとんど不明。*西村重長の門人と伝えられるが、むしろ*奥村政信や京都の*西川祐信の影響を強く受けながら、独自の夢幻的な美人画様式を創造した。明和二年（一七六五）江戸の好事家の間で流行した絵暦の競作は、木版技法の急速な進歩をうながし、ついに錦絵と呼ばれる多色摺木版画を誕生させたが、春信はこれに積極的に参加し、画家として大きく貢献した。ために「錦絵の創始者」と称される。この間、彫師や摺師の技術的協力と、好事家たちの助言と資金的な援助を受けて、これまでにない詩的イメージの造形に成功した彼は、一躍浮世絵界の寵児となり、華麗な錦絵をつぎつぎと発表した。こうして明和年間の浮世絵界は春信画風で一色に塗りつぶされた感があり、のちの磯田湖竜斎（生没年不詳）は春広、*司馬江漢は春重（春信と署名して偽作もつくっている）の画名によって春信風美人画を発表するなど、多くの亜流画家を輩出した。

古典和歌の抒情に発想の契機を得、当世風俗によそおう楚々たる男女を登場させたロマンチックなその作品は、王朝思慕の美意識に支えられた優雅な雰囲気を漂わせており、通例の浮世絵にみるような露わな好色的表現とは無縁なものがある。無垢で可憐な幼童の嬉遊する図や、ほほえましくもなごやかな母と子の図、あるいはプラトニックな愛を交わす清純な男女の図や、市井に見る洗練された日常生活の描写など、当時の江戸町人の健全な市民感情をさらに浄化して美しく描き伝えている。終始中判（約二八×二〇センチ）という比較的小型の判式を守り、中間色を主調とする典雅な色彩配合や、大和絵伝統の斜線を強調した繊細な画面構成など、安定した個人様式を基礎にして、晩年の五、六年間にはほぼ千点に近い錦絵を制作、かたわら『絵本続江戸土産』（一七六七刊）・『絵本青楼美人合』（一七七〇刊）などの絵本や、『風流艶色まねゑもん』をはじめとする秘画本を梓行するなど、過重なほどの旺盛な作画生活を送った。そのためか、明和七年六月一五日（あるいは一四日）、わずか数え年四六歳（異説もある）で急死したと伝えられる。代表作として『座敷八景』『風俗四季歌仙』『風流江戸八景』などの連作や『雪中相合傘』『水売り』『縁先物語』などの一枚物があげられる。〈小林　忠〉

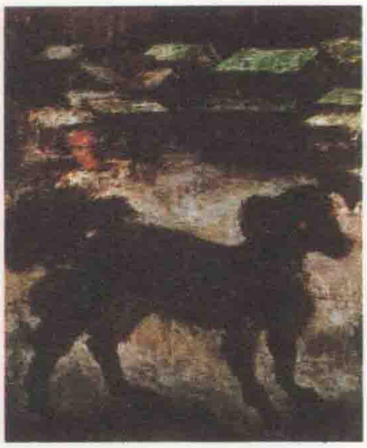
📖吉田暎二著『春信全集』（一九四二・高見沢木版社）▽林美一著『艶本研究　春信』（一九六四・有光書房）▽小林忠著『浮世絵大系2　春信』（一九七三・集英社）▽楢崎宗重編『在外秘宝　鈴木春信』（一九七二・学習研究社）

硯 すずり　⇨文房四宝

図像 ずぞう　宗教画は一般に、ふつうの芸術作品と異なり、一定の信仰形態を有するところから、礼拝の対象とされる絵画、または信仰内容を図示する方法に一定の規約が必要になってくる。日本の美術で図像というと、主として仏教美術の図像をさすことになるが、仏教の経典の内容や、仏や菩薩や浄土のありさまなどを表現するときの約

束ごとを一般に図像とよんでいる。こうした仏教美術をつくるときの約束ごとを図解したものが、わが国では平安時代からのこっており、彩色をほどこすこともあるが、それらは大部分墨線のみを用いたもので、これをとくに白描図像とよんでいる。平安時代に入って密教が盛んになり、入唐僧らが中国から新しい彫像や画像を持ち帰ってくるに従い、図像の種類もきわめて多くなっていった。そのため図像は彫像や画像制作のためのテキストというより、僧侶がみずから学問研究するための記録として描かれたものが多く、筆者も専門の画家ではなく、絵にはまったくの素人である僧侶の手になるものが多い。平安時代末ごろになって、図像の書写収集が本格的になると、専門の画師によっても描かれるようになり、芸術性の高いものがあらわれた。そしてそれはやがてわが国絵画史のなかの一分野を形成するようになり、その洗練された描線の美しさは、日本絵画の要素として主要な意義をもつにいたる。図像という言葉がわが国ではじめて用いられたのは、平安末期の仁和寺僧永厳が『図像抄』(俗に『十巻抄』とよぶ)を著わしてからである。〈永井信一〉

浜田隆編『図像』(一九七〇・至文堂)



須田国太郎 「犬」(1950) 油彩 91×73㎝ 東京国立近代美術館 第8回独立展に「溜池」「卓上」などとともに出品された彼の代表作

須田国太郎 すだくにたろう (一八九一—一九六一) 洋画家。東西美術の融合を求め、独自の明暗法による近代油彩画境を開拓した。明治二四年六月六日、京都市に生まれ、旧制第三高等学校時代から油絵と謡曲を習う。京都帝国大学哲学科に進み、美学美術史を専攻し、大学院時代に関西美術院に通った。大正八年(一九一九)インド、パリを経てマドリードに至り、以後おもにプラド美術館でティントレット、エル・グレコ、ゴヤを模写するほか、ヨーロッパ各国を歴訪した。同一二年帰国後は、母校京都帝国大学ほかで美術史を講じるかたわら、関西美術会展を通じて発表、また昭和九年(一九三四)独立美術協会会員となり、『法観寺塔婆』などを出品。一五年の『歩む鷲』は文部省買上げとなった。二二年日本芸術院会員に任命され、翌年京都市立美術専門学校講師となり、のち市立美術大学教授、学長代理として後進の指導にあたりながら、独立展にも発表をつづけ、『犬』などにみるような一種の神秘感を秘めた深い写実画境に達した。三一年ベネチア・ビエンナーレ展に出品、三四年には前年度の毎日美術賞特別賞を受けたが、三六年一二月一六日没した。〈小倉忠夫〉

図像 「不動明王頭部及び二童子図像」(10世紀末 玄朝様) 京都醍醐寺

スタール Nicolas de Staël (一九一四—五五) ロシア系のフランスの画家。ペテルブルグ(レニングラード)の裕福な家庭に生まれた(一月五日)が、革命後は一家そろってポーランドに亡命、若くして両親を失い、後見人によってブリュッセルで古典教育を授かるかたわら、一九三二年同地の美術学校にはいって絵を学んだ。しかし、その後は気の向くままヨーロッパ各地を訪れ、のちパリを居所としながらもなお旅行に明け暮れ、五五年三月一六日ついに南仏アンティーブで自殺、四一歳の生涯を閉じた。四四年ブラックやランスコイに会って親交を重ねたころから洗練された色面構成による抒情的な抽象様式を確立、四五年からサロン・ド・メなどに出品し、広く欧米の画壇でその才を高く評価された。〈富山秀男〉

スタンラン Théophile-Alexandre Steinlen (一八五九—一九二三) スイスのローザンヌに生まれ(一一月一〇日)フランスに帰化した画家。二四歳でパリに出て新聞や雑誌に挿絵を描き、これによって人気を博し、一九〇一年フランスに帰化。*ドーミエやフォランに私淑し、一九一一年フォランらとともに風刺新聞『ユモリスト』を創刊した。自分自身も貧困の苦しみを味わった彼は、好んで貧しい民衆の風俗や裏町の情景を扱いながらも、これを明暗を強調した描法によって表現して感銘を与えた。とくに、白黒の石版画にすぐれた作品がある。その作風は青年時代のピカソらにも影響している。一二月一四日パリで没。〈富山秀男〉

スチュアート Gilbert Stuart (一七五五—一八二八) アメリカの画家。ワシントン大統領の肖像画で知られる。一二月三日ロード・アイランド州ノース・キングストン近郊に生まれ、スコットランド人画家に学ぶ。彼についてエジンバラに渡り、一時帰国ののちロンドンに行き、ウェスト B.West のもとで働いた。肖像画家として独立し、ロマン的な性格描写に独自性を発揮し賞賛を得て、肖像画界で高い地位を獲得した。ダブリンに五年間滞在後一七九三年に帰国し、肖像画に自由な解釈と新たな試みを加え、一八世紀的肖像画法を脱した。晩年はボストンに落着き、多数の肖像画を残した。彼の有名な三点のワシントンの肖像は九五、六年に直接描かれ、その後無数に模写された同大統領像の原型をなした。〈田中文雄〉

スーティン 「給仕」(1927) 油彩 98×80㎝ パリ国立近代美術館 マキシムのボーイを描いた彼の代表作であるとともに，エコール・ド・パリを代表する作品の一つでもある

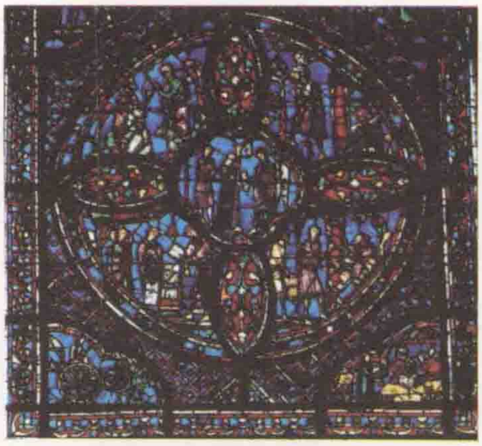
スーティン Chaïm Soutine (一八九四—一九四三) リトアニア出身のフランスの画家。ミンスク近郊のスミロビッチで、ユダヤ人街に住む貧しい仕立屋の一〇番めの子として生まれた。少年時代を極貧のうちにすごしたが、早くから画才をあらわし、一九一〇年苦学しながらウィルナの美術学校に入学。一一年にその才能を愛する医師の援助でパリに出、美術学校のコルモンの教室に通うことができた。彼がパリで居所としたのは、ラ・リュッシュ(蜂の巣箱)と呼ばれた放浪美術家のたまり場であり、ここを中心に同じ境遇の*モディリアニや*シャガールらと友情を深める。また近くに住む肉屋や屠殺人とも親しくなり、一片の食肉を借りては、それをモデルに制作にはげむような生活がつづいた。一九年から三年間は南仏セレに滞在。南国の光と色は、ブラマンクに傾倒していたそれまでの暗い作風に変化をもたらし、一連の風景画を描くうちに朱・緑・黄などの鮮烈な色彩と、対象を強く歪曲する独自の主観的表現に到達した。二二年パリに戻り、翌年アメリカの収集家バーンズ博士によって認められ、約一〇〇点の絵が買いとられた。以来*エコール・ド・パリの有力な一員として画壇に認められるようになったが、『皮を剝がれた牛』(一九二五)にみられるようにその作品は依然として獣肉や狂女などを主題に、激情や幻覚をみなぎらせ、しいたげられた人間の抱く孤独な魂の叫喚そのものといった表情をくずさなかった。晩年はパリを離れてフォンテンブローやシャトル・ギヨン、またシャルトル近傍などで暮らし、一貫して表現主義的作風の静物や風景画、また肖像画を描いた。最後は腸疾患のためパリに帰って手術をうけ、そのかいもなく、四三年八月九日不遇のうちに絶望と貧困の生涯を閉じた。〈富山秀男〉

ステーン Jan Steen (一六二五/二六—七九) オランダの画家。ライデンに生まれ、同地で没した。*ホーイイエンの弟子であるとされるが、同時にオスターデやハルスの影響も受けたと推定される。一

六四八年ライデンの画家組合に登録されて以後、ハーグ、デルフト、ハーレムで制作し、七〇年ごろライデンに定住した。庶民の生活や風習を巧みにとらえた風俗画家で、とくに集団の描写にすぐれ、個々の人間の心理的陰影を集団のなかできめ細かく描いている。現存する作品は八〇〇点をこえるが、『聖ニコラウスの祭り』（アムステルダム国立美術館）はその代表作。〈野村太郎〉

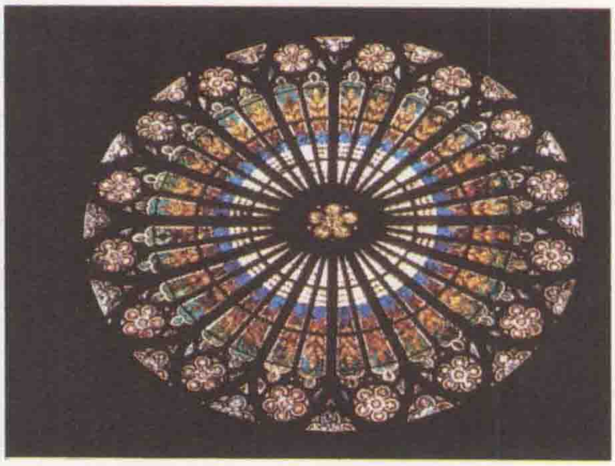
ステンドグラス stained glass　一般に、色ガラス片を鉛の細い帯（ジョイナー）でつなぎ合わせて図様を表わしたガラス窓をさす。ステンドグラスは色を焼付けたガラスの意。ガラスの着色には、銅・鉄・マンガンなど種々の金属化合物が利用され、また細部のデザインは褐色のエナメル釉を用いて表現される。

色ガラスを窓や天井に利用することは、七世紀ごろから近東地方にその例がみられ、とくにイスラム建築には、大理石板に穴をあけてガラス片をはめ、採光と装飾を兼ねることが多くおこなわれた。西ヨーロッパには一一世紀にこの技法が伝えられ、一二世紀以降の聖堂建築においてこの技法は本格的に発達していった。ロマネスク後期に多く用いられるようになったが、とくにゴシック建築においては、その構造上、巨大な窓の存在を可能とし、また窓を透かして聖堂内部にさしこむ光の神秘的な効果も認識されて、ステンドグラスは聖堂建築に不可欠なものとしていちじるしい発展をみた。フランスの*シャルトル大聖堂、ル・マン大聖堂、イギリスのヨークおよびカンタベリーなどの諸聖堂のものが、一二～一三世紀の代表的な作例として名高い。一般に初期のステンドグラスはガラスの質が不均等で着色にむらがあり、細部表現も稚拙であるが、光線の透過屈折に微妙な変化があり、かえって魅力を増している。一四世紀以降、ガラス製作の技術や顔料焼付けの技法も進み、細部表現も巧妙になったが、反面、表現は絵画に近づき、初期のガラスのもつ独自の美は失われた。一九世紀後半、ウィリアム・*モリス、バーン＝*ジョーンズらの芸術運動を契機として中世のステンドグラスの美が再認識され、さらに二〇世紀に入ってからは、*レジェ、*マチス、*ルオーらが現代建築にステンドグラスを活用する試みを示しているが、とくにマチスがみずからの構想を生かして完成したバンスの礼拝堂のそれは高く評価されている。〈友部　直〉



ステンドグラス

1.サン・ドニ修道院のステンドグラス　聖ブノア伝のエピソード（1145ごろ）　パリ　クリュニー美術館
2.シャルトル大聖堂のステンドグラス・南側身廊部（13世紀）
3.ストラスブール大聖堂の薔薇窓（13世紀）
4.レジェ制作の現代のステンドグラス　レジェ美術館



ストア stoa　古代ギリシアの都市には、アゴラと呼ばれる市民生活の中心の広場があったが、そこに神殿・会議所・宝庫などと並んで、ストアと呼ばれる独特の柱廊が独立して建っていた。日本の古い寺院の回廊を一直線に延ばしたようなもので、一方の柱列を吹放しに、他方の柱列の間には石造の壁を築くのがふつうで、なかには柱列を増して、ここに小部屋を並べた例が少なくない。

壁には壁画が描かれ、小部屋には店が開かれ、市場の役を果たし、時には裁判もおこなわれた。ゼノンのストア学派は、アテネのストア・ポイキレーで彼が講義したことから名づけられたというのも、ストアの使われ方の一端を示している。

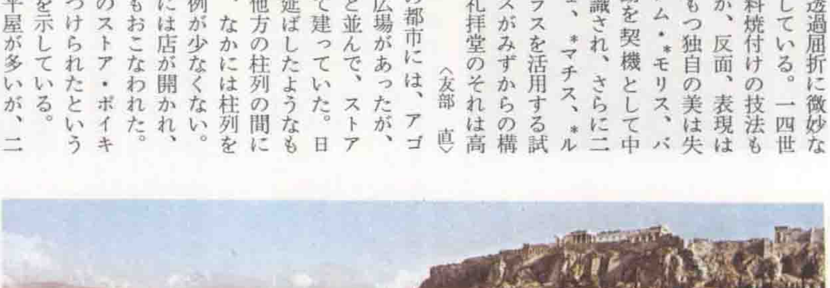
石柱の上に木造小屋をかけた平屋が多いが、二階建ての例もある。前三世紀ごろから、ストアをL字型またはコの字型に建てたのがイオニア地方に現われ、ストアがアゴラの周囲をとり囲んで、碁盤目状の町割りのなかにはめ込まれるようになった（ミレトスやプリエノネなど）。〈小林文次〉

[参]ウィッチャリー著、小林文次訳『ギリシア都市はどうつくられたか』（一九六二・みすず書房）

ストゥーパ　⇨仏塔

ストラスブール大聖堂 ―だいせいどう　Strasbourg Cathedrale　ケルン大聖堂とともに、フランスのゴシック様式、とくに*アミアン大聖堂の様式を踏襲するドイツ・ゴシックの代表的建築。ライン川上流のバラン県ストラスブールにあり、一〇一五年ごろから一二世紀にかけてロマネスク様式により造営されたが、一一七六年の火災で倒壊し、一二三五年ごろから七五年にかけゴシック様式によって再建された。平面のプランは三廊式身廊、翼廊および東端のアプスからなり、翼廊と内陣の床面は身廊より高くなっている。ファサード（正面）には頑丈な扶壁にはさまれて三つの玄関口が並び、破風と小尖塔で飾られた中央玄関口の上には巨大なばら窓と、その両側には尖頭アーチで枠どられた窓とが配されている。これらの窓や壁面には、細い石造のレース模様が張りめぐらされているほか、西ファサード、翼廊の南北ファサードを飾る彫像、およびテンパナムを飾る浮彫は、ゴシック彫刻の傑作として尊重されている。〈浜谷勝也〉

ストロッツィ Bernardo Strozzi（一五八一～一六四四）イタリアの画家。通称はイル・カップチーノ Il Cappucino で、カプチン会修道僧でもあった。ジェノバに生まれ、当時この地に働いていたトスカナ地方の画家たちや、ジェノバ大聖堂の*バロッチの『キリスト磔刑図』などから影響を受けて成長し、一六一〇年ごろにはすでに独特の色彩言語を身につけた。このころの作にルーブル美術館の『聖母子』がある。二〇年ごろから、当時ジェノバに来ていたジェンティレスキやボルジャンニを通じて*カラバッジョの作風の影響を受け、またルーベンス風の官能的な画風の影響も受けた。ジェノバのパラッツォ・ロッソにある『料理婦』



ストア　アテネ，アゴラの東側に前150年ごろに造られたストアをもとの形に再建したもの。全長115m。現在はアゴラ美術館

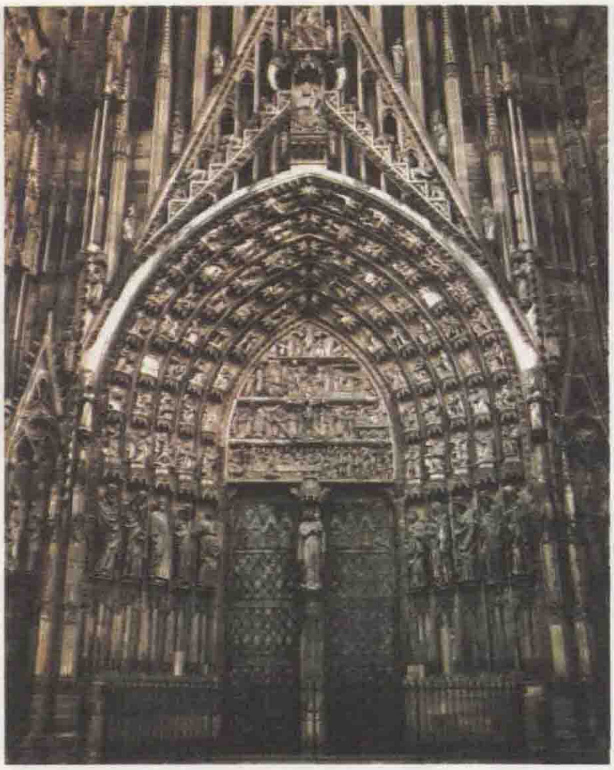
がこの時代の代表作。その後の一〇年間はもっぱら*ルーベンスと*ファン・ダイクの影響を受けて、豪華な色彩描法を推し進めた。三一年ベネチアに移住し、庶民的な主題を豊かな官能的色彩で描き、北イタリアにおけるバロック画家の第一人者となった。ベネチアで没。〈摩寿意善郎〉

スナイデルス **Frans Snyders**（一五七九—一六五七）　フランドルの画家。アンベルスに生まれ、ヤン・*ブリューゲル（息子）の弟子となる。一六〇二年生地の聖ルカ組合のマイスターとなり、〇九年までイタリアを旅行する。初期には人物画を描いたと推定されるが、その後静物画に得意の分野を発見し、一四—一五年ごろこの分野の様式を確立する。*ルーベンス、*ファン・ダイクの共同制作者として両者の画面に静物画を描いた。狩猟図にも秀作が多い。『調理台』（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）、『鹿狩り』（ルーブル美術館）はその代表作。〈野村太郎〉

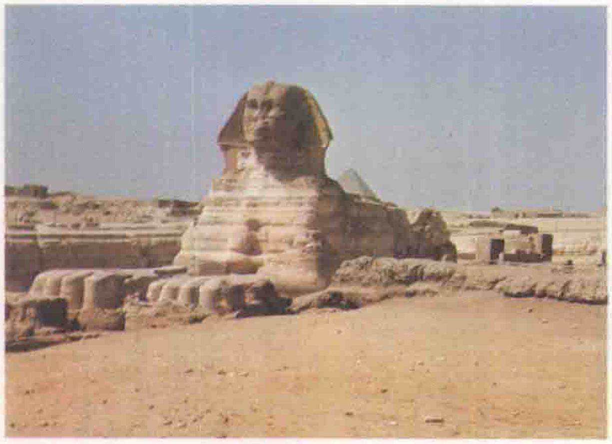
スフィンクス **sphinx**　人間の頭をし、ライオンの胴体をした想像上の怪獣で、翼をもったものもある。ギリシア神話では、エキドナとオルトロスの子とも、テューポーンの子とも、またラーイオスの娘ともいわれる。さまざまの伝説のうち、テーベ近くの岩山に住むスフィンクスが、通行人に「朝は四脚、昼は二脚、夜は三脚で歩く動物はなにか」という「スフィンクスの謎」をかけ、解けないものを取ってたべたが、オイディプスが「それは人間である」（幼時は四脚ではい、長じて二脚で歩き、年老いては杖をつき三脚で歩く）と答えたため、身を投げて死んだという話は有名。

ギリシア世界では、前一六〇〇年ごろのミュケナイの竪穴墓やクレタ島で発見された印影にはじめてあらわれる。またパルテノンの本尊、アテナ・パルテノスの兜には、翼馬とともにスフィンクスがつけられている。

古代オリエントでは、エジプト、アッシリア、フェニキア、ヒッタイト、ペルシアで神殿・王宮・墳墓などからみごとな石彫類が発見されている。なかでもエジプトのギゼーにあるカフラー王のピラミッドの参道脇にあるスフィンクスは、最古・最大のもので、岩盤から掘りだした全長約七〇㍍、高さ約二〇㍍という巨像で、その顔は王の生前の顔をうつしているという。これは「地平線上の鷹」をあらわし、太陽神の象徴とされている。しかし、スフィンクスはもともと動物の王者ライオンに対する呪物崇拝（フェティシズム）から出発したもので、時代により姿や性格も異なり、鷹や雄羊の頭をしたものや、立ったり、前脚だけの姿のもの、王者の権力を象徴したもの、神殿の装飾に用いられたものなどがある。カルナックのアモン大神殿やルクソール神殿、サッカラのセラペイオンでは、道路の両側に向き合って数十のスフィンクスが整然と並び、日本の神社の*狛犬のように番人の役を果たしている。〈川村喜一〉



ストラスブール大聖堂　ドイツ・ゴシックを代表する教会堂建築のファサード。浮彫による装飾彫刻にはすぐれたものが多い



スフィンクス　ギゼーのカフラー王の姿を写したと伝える最古最大のスフィンクス（第4王朝、前2600ごろ）

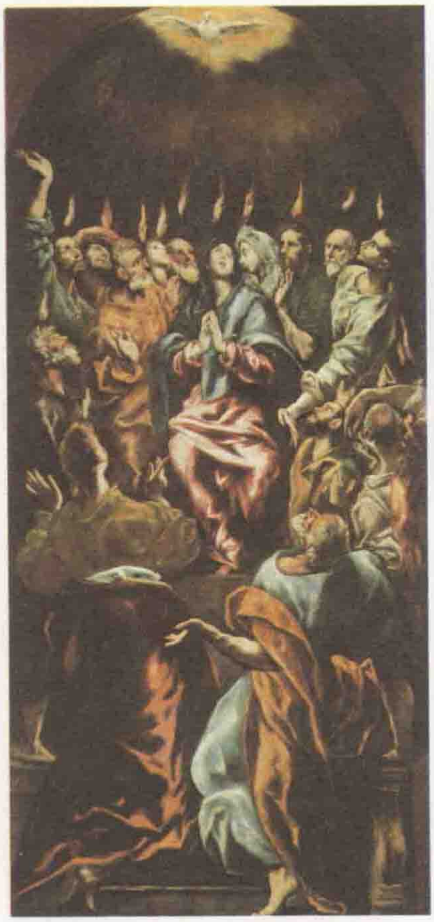
スペイン美術 ——びじゅつ　先史時代、古代、中世を通じてスペインは多彩な外来文化の影響を受けた。北スペインにある先史時代の洞窟壁画（アルタミラ、エル・カスティーリョ、ラ・ペーニャ・デ・カンダーモなど）は、西南フランスのドルドーニュ地方のそれと一体をなし、南スペインのレバントの岩壁画は、アフリカ大陸のそれと親近性をもっている。一方、イベリア半島の東部は地中海に接し、クレタ、フェニキア、ギリシア、カルタゴ、ローマがあいついで植民して地中海文化の一環をなした。セゴビアの水道橋やメリダの遺跡（劇場、円形劇場、橋など）は、古代ローマの本格的な遺構である。四世紀ごろから半島にはピレネー山脈を越えてゲルマン諸民族が侵入するが、なかでもトレドを首都とした西ゴート族は、独得の西ゴート美術を発展させた。さらに八世紀以降は、半島の大半はイスラム文化圏に属し、一一世紀になって影響を及ぼし始めた西欧（とくにフランス）美術と合体して特色ある発展を示した。この間にあって、スペイン先住民であるイベロ族は、前六世紀ごろから進出してきたケルト族と融合し、地中海文化をも摂取して、前一世紀末にローマに征服されるまで、かなり活発な美術活動をおこなった。今日残るイベロ族の美術は、東南スペインのセーロ・デ・ロス・サントスの神殿跡から発見された石の宗教的な彫像、デスペニャベロスの遺跡から発見された人物鳥獣の小ブロンズ像、北部のヌマンシャ遺跡から出土したセルティベリコ（ケルト・イベリコ）陶器などがある。

〔初期キリスト教美術〕もっとも古い美術品としては、四、五世紀ごろの石棺（タラゴーナ、ジェローナ）、「善き牧者」像（セビリャ）や、モザイク（タラゴーナほか）が知られるが、六世紀以降の西ゴート美術が注目される。バルカン半島、イタリア、南フランスを経由してイベリア半島に定着した西ゴート族の美術は、オリエントおよびビザンティンの影響を受け、建築では、バーニョス・デ・セラート（パレンシア）やクインタニーリャ・デ・ラス・ビーニャス（ブルゴス）などのバジリカ式プランと、サンタ・コンバ・デ・バンデ（オレンセ）などのギリシア十字架プランが知られ、装飾彫刻はローマのコリント式を踏襲しているもののほか、植物文・幾何学文の浮彫や人物レリーフに素朴な特色が見られる。またゲルマン独特の金属および宝石工芸の発達をも見た。西ゴート美術は、イスラムの進出後も、カンタブリカ連峰の北アストゥリャスに一〇世紀ごろまで残存した。

〔イスラム美術〕イスラム教徒は八世紀以降一六世紀まで影響を与えた。コルドバのモスクは九世紀から一〇世紀にいたるカリフ国の繁栄を物語るもので、グラナダの*アルハンブラは一四世紀に成立したイスラム美術の枠である。この長期間で注目されるのは、モサラベ美術（九世紀末—一一世紀）とムデハール美術（一三—一六世紀）である。モサラベ美術は、西ゴートとイスラムの合体によって成立したもので、バジリカ式プランをもつサン・ミゲル・デ・エスカラーダの聖堂は代表的作例である。また写本絵画にも特色をもち、リエバナの修道士ベアトゥスによる『黙示録注釈書』は、この分野での規範となった。一方ムデハール美術は、キリスト教支配下に発達したイスラム美術で、トレドをその中心地とする。またマラガからバレンシア付近およびマヨルカ島にいたるイスパノ・モレスクと呼ばれる陶器も、華麗な絵付によって名高い。

〔ロマネスクとゴシック〕ロマネスクは北部のカタルーニャからガリシアにかけて隆盛をみた。カタルーニャ建築はロマネスクの代表で、リポーイ修道院聖堂、*サンチアゴ・デ・コンポステラ大聖堂は名高い。装飾美術も発達し、リポーイの彫刻、サンタ・マリア・ラ・レアール教会のファサード、サント・ドミンゴ・デ・シロス修道院の回廊角柱など注目に値する。バルセロナのカタルーニャ美術館には、ロマネスクの壁画、祭壇画、木彫像などが保存されている。ゴシックもまたカタ

スペイン美術



グレコ「ペンテコステ—五旬祭」(1595—1614ごろ)　275×127cm　いずれもプラド美術館

ムリリョ「幼児洗礼者聖ヨハネ」(1678ごろ)　274×190cm

ベラスケス「バッカスの勝利—飲んだくれたち」(1628—29)　165×225cm

スルバラン「聖ペドロ・ノラスコの幻視」(1629)　179×223cm

リベラ「マグダラのマリア」(1635ごろ)　181×195cm

ルーニャを門戸として到来し、一三世紀に入るとトレド、ブルゴス、レオンなどに本格的なゴシック聖堂が誕生する。はじめはフランス的な特徴を強くもっていたこの様式も次第にスペイン化され、ムデハール様式との合体も見られる。またバルセロナ、パルマ、バレンシアなどで建設されたロンハという市場建築は、ゴシックの特異な世俗建築である。彫刻では、マエストロ・マテオによるサンチアゴ・デ・コンポステラ大聖堂の『栄光の門』が名高く、絵画でも祭壇画の発達が特筆される。

〔ルネサンス—近代〕一五世紀後半以降、イスラムに対する多年の失地回復戦争を終え、七つの海に覇権を誇る一大帝国の建設をなしとげたスペインでは、フランドルおよびイタリア美術の影響を強く受けた。歴代王家のコレクションをもとにしているマドリードのプラド美術館を見ても、ティツィアーノ、ティントレット、ベロネーゼ、ルーベンス、ファン・ダイクなどの名画コレクションは圧倒的である。ルネサンス様式の代表的建築エスコリアル宮では、フェリペ二世の時代に*ボッシュの大コレクションもおこなわれた。こうした名作の数々を手本とし、またクレタ島生まれのエル・*グレコを開祖として、スペイン・バロックの代表者*リベラ、セビリャ派の祖*スルバラン、現実主義の巨匠*ベラスケス、美と調和の画家*ムリリョ、近代絵画の先駆*ゴヤとスペイン美術の黄金時代を現出する。この伝統はやがて今世紀に入って現代美術の巨人*ピカソを生み、彼に続いてキュビスムの*グリス、シュルレアリスムの*ダリ、*ミロらを輩出した。また建築ではバルセロナのサグラダ・ファミリア教会ほかに反近代的な特異なプランを案出した*ガウディの名を逸することはできない。〈野村太郎〉

📖林屋永吉・神吉敬三編『世界美術大系17 スペイン美術』(一九六二・講談社)▽『原色世界の美術5 スペイン・ポルトガル』(一九七〇・小学館)

スマーク Sir Robert Smirke (一七八一—一八六七)

一九世紀イギリスの新古典主義建築家。一〇月一日に画家の子としてロンドンに生まれ、スローンのもとで修業した。二〇歳のとき大陸に渡ってイタリア、ギリシアその他に長期滞在し、古建築の資料を集め、帰国後、「大陸建築図集」を出版した。初期作品はゴシック復興様式だが、コベント・ガーデン劇場(一八〇八)を全面的にギリシア風に設計し、新古典主義建築家としての名声を得た。その後、国家の建設委員会の建築家代表となり、大英博物館正面部(一八二三—四七)、中央郵便局(一八二四—二九)、ロンドンのキングズ・カレジ(一八二八)などを設計した。古典建築に関する豊かな知識を利用し、巧みに実用空間と装飾を結びつけたが、独創性には乏しかった。六七年四月一八日チェルハムで没した。〈田中文雄〉

墨 すみ　⇨文房四宝(ぶんぼうしほう)

墨絵 すみえ　⇨水墨画(すいぼくが)

墨流し すみながし　水の上に染料を浮かせ、自然にできた木目(もくめ)形の模様を紙や布帛に写して、染めつける染法。古くは墨だけを用いて色紙や短冊・料紙などを染めたのでこの名がある。平安時代からおこなわれたものらしく、大阪四天王寺蔵の扇面法華経冊子のなかにも用いられている。後世これを布に染め、さらに紅・藍・黄などの色を用いることがおこなわれた。福井県の武生がその産地として知られている。その方法は染液にむくろじの皮を煎じたものを混じ水面に滴下し、これの拡がったところを吹いて種々の形を作り、これに布帛を押しあててこの形を写し、色どめをして仕上げる。水を入れる容器の関係からあまり大きいものを染めることは困難であるが、料紙・壁紙・半襟(はんえり)・帯あげ・ネクタイなどに応用される。ヨーロッパで書籍の表紙裏に用いられたマーブル・ペーパー marbled paper もこの一種で、現在トルコでおこなわれている。〈山辺知行〉

墨流し　越前墨流し　和紙染　広場治左衛門作

住吉大社 すみよしたいしゃ　大阪市住吉区住吉町。神功皇后(じんぐうこうごう)の三韓征伐の時、表筒男(うわつつのお)・中筒男(なかつつのお)・底筒男(そこつつのお)の三神が御船を導いたという効験により、皇后の帰国後に、その荒魂(あらみたま)を穴門(あなと)の山田邑(やまだむら)に、和魂(にぎみたま)を大津の渟名倉(ぬなくら)に祀ったのが当社の創まりと伝える。この三神は世に住吉の大神(すみのえのおおかみ)といわれて尊崇され、摂津の一宮であった。また古く二十二社の

第十五社に列し、近世に至っても豊臣・徳川両氏の庇護があった。

国宝の本殿は文化七年（一八一〇）の建立。第一本宮から第四本宮まで同形式のものが四棟あり、いずれも海に向いた西を正面にし、西から第三、第二、第一の順に縦列に並び、第三本宮の南に第四本宮がある。それぞれに住吉三神と神功皇后が分祀されている。本殿の建築様式は住吉造と呼ばれる特色のあるもので、桁行柱間四間、梁行同二間の長方形の平面を、中央で前後の外陣と内陣に分け、その上に檜皮葺・切妻造の屋根をかけ、妻の正面に扉口がある。柱は丸柱で、柱・梁・垂木などは朱塗、周囲の板壁は白塗である。住吉造は屋根に反りがなく直線であることや、床が高く、正面に木階をつけるが回縁がないことなど、古い神社建築様式を伝えるものであり、また平面形式に大嘗宮正殿と類似した特色がみられる。ほかに重文の摂社、大海神社本殿は、本社よりも古い宝永五年（一七〇八）の建築であるが、形式はほぼ変わらない。

〈斉藤　孝・大河直躬〉

住吉造　すみよしづくり　⇨神社建築　⇨住吉大社

住吉派　すみよしは　住吉如慶が創始した江戸時代における大和絵系の一画派。如慶（一五九九―一六七〇）は桃山時代に活躍した土佐光吉の子で、光則の弟とも伝えるが、単に和泉国（大阪府）堺で光吉・光則父子に土佐画法を学んだ弟子であったと推定される。のち堺から京都へ移住、皇室の絵画需要にも応えたが、寛永二年（一六二五）天海僧正の推薦で江戸へ下り、『東照宮縁起』を制作した。承応三年（一六五四）から内裏障壁画制作に従事、寛文元年（一六六一）妙法院堯然法親王から如慶の号を受けて法橋となり、さらに法眼へと進んだ。翌年、後西天皇の勅命により、土佐から住吉へ改姓、住吉派を創始した。鎌倉時代の画家住吉住人慶忍（恩）ののち断絶していたものを、再興する目的であったという。伝統的な大和絵の細密描写を継承しつつ、時代の要求に応じて写実性を加味した格調の高い画風を作り上げた。代表作に『菊花写生図巻』（登内家蔵）、『堀河夜討絵詞』（東京国立博物館蔵）がある。如慶の跡は長男具慶（一六三一―一七〇五）がつぎ、貞享二年（一六八五）徳川幕府の奥絵師となって江戸に移住、住吉派の基礎を確立して繁栄へと導いた。具慶の代表作には『洛中洛外図巻』（東京国立博物館蔵）がある。以後住吉家は幕末まで幕府御用を勤め、京都における土佐家に対し、江戸における大和絵系画派の中心的存在となった。のちに慶舟が板谷家を、慶羽が粟田口家を始め、ともに幕府御用絵師となった。

〈河野元昭〉

住吉大社　空から見た住吉大社の全景，手前から第一殿，第二殿，第三殿，第三殿の左にあるのが第四殿である

住吉派　住吉如慶「堀河夜討絵詞」　下巻部分　紙本着色　縦29cm　東京国立博物館

住吉派系図

- 住吉広通（如慶）―広澄（具慶）―広保（玉石）―弘蓬
  - 広保―広守（慶至）
    - 広行―広尚―弘貫―弘賢―広一
    - 板谷慶舟（桂舟）―慶意広長（桂意）―桂舟広隆―桂意広寿―桂舟弘延
      - 慶意広長―洞益
    - 粟田口慶羽直芳―慶羽直隆―珪羽直起―桂節隆吉―桂輪隆重

スーラ　Georges Pierre Seurat（一八五九―九一）　新印象主義を代表するフランスの画家。一二月二日パリに生まれ、一八七八年*アマン＝ジャンとともに官立美術学校に入学、アングルの弟子アンリ・レーマンの指導をうけたが、翌年退学し、一年志願兵としてブレストの海岸で服役。パリに戻ってからは素描にはげむかたわら色彩学の研究に熱中し、物理学者シュブルールやシャルル・ブランらの理論書を熟読、八一年ごろにはみずから*ドラクロアの作品について、その色彩対比や補色の関係を解明する研究ノートを残すくらいだった。やがて彼はこうした理論を創作のうちに体系的・方法的に適用し、一年余の歳月を費やして点描画法による最初の大作『水浴』（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）を完成する。この絵は八四年のサロンで落選したが、同年設立されたアンデパンダン展に出品され、これを機縁に同志*シニャックと堅く結ばれるに至った。これにひきつづいて彼は『グランド・ジャット島の日曜日の午後』（シカゴ美術館）を制作、八六年の印象派最後の展覧会（第八回）に発表した。セーヌ川に浮かぶ小さな島での日曜日の行楽風景をテーマとしたこの作品は、縦二メートル、横三メートル余の大作であり、静かな画面構成のうちにも、四〇人ほどの人物像が自然の起伏のなかに、大小さまざまなポーズをとって描きだされている。これは前作の手法をいちだんと進め、純粋色の分割と、その色彩対比によって新印象主義の確立を世に告げるものであった。また彼にはほかに『ポーズする女たち』『サーカスの客寄せ』『シャユ踊り』『化粧する女』などの作品があり、それらはいずれも印象派の色彩原理を科学的に体系化し、また印象派が無視してきた画面の造形秩序をふたたび精密に回復した点で、きわめて意義深い仕事とされる。しかし、伝染性の喉頭炎のため、三月二九日わずか三二歳の生涯をパリで閉じた。写⇨324

〈富山秀男〉

▯P・クールティヨン解説、池上忠治訳『スーラ』（一九六九・美術出版社）

スーラージュ　Pierre Soulages（一九一九―　）　フランスの画家。一二月二四日中仏南部のロデスで生まれ、幼少期からロマネスク美術の遺品の中で育った。画家としては独学だが、一九三九年からパリに住み、セザンヌやピカソの作品に傾倒して、はじめキュビスムの洗礼をうけたが、四六年ごろから外界についてのいかなる対象性もとどめない純粋の抽象様式を生みだし、第二次大戦後のパリ抽象画壇の代表的作家として活躍。四七年以後サロン・デ・シュルアンデパンダンやレアリテ・ヌーベルに、四九年からサロン・ド・メなどに出品しはじめた。また五二年にはベネチア、五三年にはサンパウロのビエンナーレ展に作品を送り、後者では受賞している。その作風は、黒の太い直線が交錯しあう力強い画面構成に特色があり、その簡潔で自由大胆な空間表現には現代の躍動感が激しく示されている。

〈富山秀男〉

スリコフ　Nikolai Aleksandrovich Surikov（一八四八―一九一六）　ロシアの傑出した歴史画家。一月二四日クラスノヤルスクのシベリア・コサックの家庭に生まれ、土地の画家、ついでペテルブルグ美術学校に学び（一八七〇―七五）、のち移動派に参加。『近衛兵処刑の朝』（一八七九）でピョートル改革下の民衆の反抗と犠牲を、『大貴族夫人モローゾワ』（一八八七）で一七世紀の宗派葛藤のもたらした社会的波紋を、『配流地ベリョーゾフのメンシコフ』（一八八三）で貴族の権力闘争の悲劇的結末を、深く分析的な解釈をもって描く。ほかに『エルマークのシベリア征服』『スウォロフ将軍のアルプス越え』など。彼は先輩のイワノフに、在外中には*ベロネーゼや*ティントレットに傾倒し、中世のイコン絵画からも多くの示唆を汲みとった。群衆の動態描写の鋭さと規模の点で比類がないばかりでなく、明暗の階調と固有色の輝きを結合するその色彩法においてもきわめて独自的である。

〈松谷　彊〉

摺箔　すりはく　裂地に糊、樹脂などの接着剤を用いて金箔や銀箔を押して加飾する技術、または加工したものをいう。箔の小袖、箔の帷子などといい、また能装束では女役の着付にこの技術を用いて文様を置いたものを、名称として摺箔という。

わが国では室町ごろからおこなわれたと思われるが、実物資料としては室町後期の辻が花染めなどに絞りと併用されているものがもっとも古い。

これに似た技法に中国の印金があり、摺箔はこれに学んだというが明らかでない。この技術の衣服の模様加工にもっとも多く用いられたのは桃山時代から江戸時代初頭へかけてで、単独の摺箔または刺繡と併用されて縫箔として、日本の染織工芸史に輝かしい一時期を画した。江戸時代中期以後は、もっぱら友禅染に対する補助の加工手段として用いられ、今日に至っている。

技法は、裂地に文様を彫り透した型紙を用いて糊（接着剤）を置き、これに箔を載せておさえ、乾燥してから余分の箔を落して仕上げる。裂地全面に箔を置いたものは胴箔という　〈山辺知行〉

スーラ　「グランド・ジャット島の日曜日の午後」(1884—86)　油彩　205.7×305.8cm　シカゴ美術館　印象派の最後の展覧会に出品された。形態の単純化，静的な構成，分割描法において，新印象派のスーラを代表する大作

スリューテル　Claus Sluter　（?—一四〇五）ディジョン（フランス）で活躍した一四世紀後半の重要な彫刻家。ハーレムの出身と推定され、一三八〇年ごろブリュッセルの石工組合のリストにはじめてその名が見える。八五年三月一日以来ディジョンでブルゴーニュ公フィリップ二世（剛勇王）に仕え、その宮廷彫刻家となって一四〇五年九月二四日同地で没した。代表作には、王家の墓所として建立されたディジョン郊外シャンモールのカルトジオ会修道院における一連の制作があるが、なかでもその中庭にある『モーゼの井戸』はゴルゴダの丘の生命の泉の理念をもつ表現として名高い。彼がフランス彫刻に及ぼした影響は、きわめて大きい。　〈野村太郎〉

スルバラン　「カディス港の防衛」(1634—37)　油彩　302×323cm　プラド美術館　ブエン・レティロ宮の諸王の間のために描かれたもので，宗教的主題ばかりを描いた作者のめずらしい歴史画

スルバラン　Francisco de Zurbaran　（一五九八—一六六四）スペインの画家。セビリャのペドロ・ディアス・ビラヌエバのもとで修業中、若き*ベラスケスを知る。当時宗教改革に対する反抗心がスペインの宗教界に新しい生命力を与えていた、セビリャの修道院からの注文のおかげで、スルバランは数年のうちに修道生活のすぐれた画家となった。場面構成の才能をもたぬ彼は、人物を巧みな明暗の対照と、彫刻的姿態と修道生活への直観によって表現した。『聖ドメニコ物語』『十字架のキリスト』などがそれである。有名になったスルバランはセビリャ市から正式に招かれて同市に居住し、一六三〇—三九年の間に多くの静物画・祭壇画・宗教画に腕をふるった。その後二度目の妻を失い、生活の危機をへて四四年に三度目の結婚をするが、時代の変化にとり残され、多くの子どもの養育のために生活は次第に苦しくなり、グアテマラやペルーの教会にも作品を売りさばいたが、生活を維持できず、マドリードで貧困のうちに没した。　〈北原一也〉

セ

せ

西域　せいいき　⇩中央アジアの美術

聖画像　せいがぞう　⇩イコン

青磁　せいじ　青磁というのは、陶土および釉薬に含まれている鉄分が高温度の還元焰焼成によって緑青の釉薬色が表面に現われたものをいっており、中国における釉薬（うわぐすり）をかけた陶磁のはじまりである。この釉薬が純粋であった場合の発色は翠緑したたるばかりの色彩となるので、秘色とまでいわれた。中国の陶磁に釉薬が用いられたのは、半世紀以前までは漢時代（西紀前後）と考えられていた。しかし一九二八年以来の河南省安陽の殷墟の発掘によって、釉薬のかかった多くの陶片や豆や罍の破片が出土して、この時代にすでに暗青色・淡褐色の陶磁があったことが証明され、さらに近年になって西周時代の青釉の尊などの陶磁が安徽省屯渓から大量に出土し、また陝西・河南・江蘇省からも同時代の青釉陶が出土した。また周の戦国時代の青釉の鐘なども発見されていて、時代的にも殷・西周・東周と連繋して次第に発達してきたことが判明した。しかしこの有釉陶磁の生産地は河南省を中心とする古代の文化圏からは出土量が少なく、しかもこの地方は後になっても青釉陶磁は発達しないので、殷時代の河南省の諸地で出土しても、それは江南地方からの貢品、もしくは貿易品として北方に伝わったものと考えられる。漢時代においても、硬陶の青釉陶磁は揚子江流域で焼成され、軟緑釉の陶器は北方において焼成された。たとえば陝西・河南などの北地から出土する緑釉銀化の楼閣・盤碗・獣鳥形の明器はいずれも北方の窯で焼成されたものである。またこの時代には、青釉と褐釉の二彩の陶磁も焼成された。

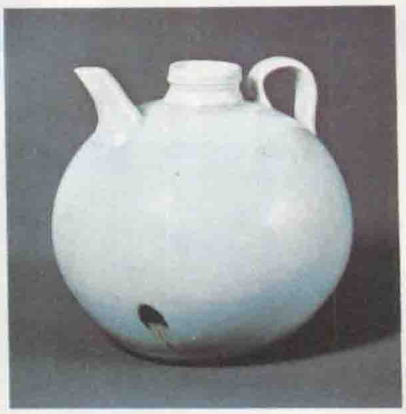
漢が滅亡して魏晋時代になると江南の青釉陶磁

はいよいよ成熟して青色もあざやかな完全な青磁となる。そして器物としても豪華な装飾を加えた大きな壺・瓶などの調度品が製作された。隋・唐時代の江南の青磁はさらに進歩して越州窯青磁を第一とした。これは唐の陸羽の著である『茶経』に「磁碗は越州を上とす……越磁は青くして茶の色は緑なり」云々とあり、また唐の詩人の陸亀蒙には『秘色越器』と題する詩があって、これより青磁の翠緑色を秘色というようになった。五代・北宋時代にはこの越（浙江省）の青磁は宮廷への朝貢品となり、南宋時代になると首都の臨安（杭州）に修内司窯と郊壇窯の官窯が置かれ、翠色したたる青磁が焼成された。またこの時代には浙江省竜泉県に民窯として美しい青磁が焼成され、わが国にも貿易品として多量に輸入され、これを砧青磁といった。瓶の形が砧に似ているのでこの名がつけられた。やや灰黄色のものを珠光青磁という。元・明時代にも竜泉窯で青磁は盛んに製作されたが、時代によって青色は変わり、元時代のものはやや黄味が増し、わが国ではこれを天竜寺青磁といっており、室町時代の天竜寺貿易船が持ち帰ったのでこの名がでた。明代中期の青磁は青色が淡くなり、わが国ではこれを七官青磁といっている。名称の出所は不明であるが、中国の貿易に関する符合で官名ではない。

北方における青磁は、隋の仁寿三年（六〇三）の墓誌銘のある河南省安陽の古墓から出土した青磁の四耳壺五個が年代のはっきりしている作品で、この青磁の壺はやや透明の淡緑釉が器の上半部にかかっていて、下半部にはない。また同出の盤にも下部には釉薬をかけていない。このような隋・唐時代の北方青磁の壺は各所から出土しているが、上半に釉薬のかかっているのが特長で、これらは安陽に近い河北省の磁州・定州方面で焼成されたものと考えられる。

北宋時代になると河北省の諸窯は白色の陶磁をもっぱら焼成し、首都汴京（河南省開封）に近い汝州（河南省臨汝県）で青磁を焼成することになった。これを汝窯といっているが、また南方の青磁に対して北方青磁とも称している。この汝窯の青磁には青緑色でもやや沈んだ暗色を呈するものがあり、文様に牡丹唐草文などの箆彫のあるものが多いので、その深浅によって青釉の濃淡ができる。古書に蟹爪文があるというのは、薄い蟹の爪にもその彫り色が見えるからである。このほかに東窯という官窯の青磁があったが遺品が少ない。また南宋時代には、江西省の景徳鎮で青白磁が焼成され、一般にはこれを影青といっている。これは陶土に良質な白色のものを用い、薄い青釉をかけたもので、青色が淡いので重厚さはないが、この白い陶土を用いることがやがて景徳鎮が陶磁焼成の中心地となる原因となった。明・清時代にはここで本格的な青磁が製作された。

朝鮮の文化は海路によって江南から伝えられているが、この南宋時代における江南の青磁製作の手法が高麗朝に伝えられ、また異なった青磁が焼成され、しかも釉下に雲鶴文様などを象嵌した翠緑佳麗な高麗青磁が生まれた。〈杉村勇造〉



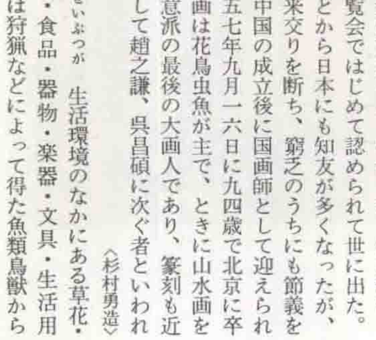
青磁　〈上〉青磁鳳凰耳花生　銘「万聲」高さ　30.7cm　南宋竜泉窯の砧青磁の最高品で，室町かそれよりすこし前の舶載品と思われる
〈右〉青白磁水注　高さ　17.2cm　東京国立博物館　大正７年に太宰府で出土したといわれる影青の水注。12世紀ごろの華南のもの

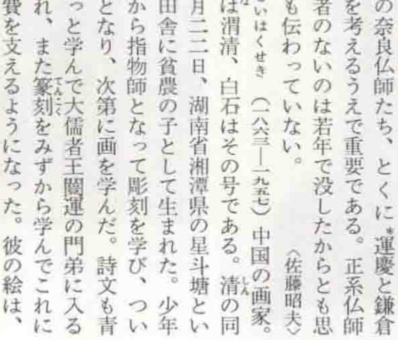
成親王　せいしんのう　（一七五二―一八二三）中国、清代の書家。乾隆皇帝の第一一子として乾隆一七年に生まれた。名は永瑆、字は鏡泉、号は即斎、書斎の名を詒晋斎と称した。嘉慶帝はその兄に当り、乾隆五四年（一七八九）に成親王に封じられ、嘉慶四年（一七九九）には軍機処大臣にもなった。書画を愛し詩文に巧みであったが、ことに書を楽しんで書き、元の趙子昂や明の董其昌を学び、さらに唐の欧陽詢などの書法をきわめた。彼の書は典雅で美しく、その『詒晋斎法帖』は嘉慶四年に帝の命で刊行したので親王の名は世にいっそう高くなった。宋拓なども所蔵していて、法帖の研究にも精通していた。道光三年に七二歳で卒した。〈杉村勇造〉

成朝　せいちょう　「じょうちょう」とも読む。生没年不詳。鎌倉初期の大仏師。一二世紀後半の奈良仏師の正系の出身者。父は康朝。治承五年（一一八一）南都興福寺造営に関して大仏師職を京都仏師*院尊や*明円と争って敗れ、食堂の造仏に当たったにすぎない。その後文治元年（一一八五）鎌倉幕府の招きで関東に下り、勝長寿院の造像に当たった。彼は朝廷や幕府に興福寺造像に関する訴状をふたたび提出したが、これも金堂弥勒浄土像だけを制作したにとどまり、法橋に叙せられている。このように彼の生涯は京都仏師との対立のうちに閉じられたものとみられ、中央へは帰らず、鎌倉の地で没したと思われる。しかし彼の鎌倉下向は、その後の奈良仏師たち、とくに*運慶と鎌倉の結びつきを考えるうえで重要である。正系仏師ながら後継者のないのは若年で没したからとも思われ、作品も伝わっていない。〈佐藤昭夫〉

斉白石　せいはくせき　（一八六三―一九五七）中国の画家。名は璜、字は渭清、白石はその号である。清の同治二年一二月二二日、湖南省湘潭県の星斗塘という辺鄙な片田舎に貧農の子として生まれた。少年のとき大工から指物師となって彫刻を学び、ついで肖像画師となり、次第に画を学んだ。詩文も青年時代にやっと学んで大儒者王闓運の門弟に入ることを許され、また篆刻をみずから学んでこれによって生活費を支えるようになった。彼の絵は、日華美術展覧会ではじめて認められて世に出た。こうしたことから日本にも知友が多くなったが、満州事変以来交りを断ち、窮乏のうちにも節義を守った。新中国の成立後に国画師として迎えられたが、一九五七年九月一六日に九四歳で北京に卒した。彼の画は花鳥虫魚が主で、ときに山水画を描いた。表意派の最後の大画人であり、篆刻も近代の名人として趙之謙、呉昌碩に次ぐ者といわれる。〈杉村勇造〉

静物画　せいぶつが　生活環境のなかにある草花・果実・野菜・食品・器物・文具・生活用具、あるいは狩猟などによって得た魚類鳥獣から人頭骨に至るあらゆるものを主題とした絵画の総称。その場合主題となるもののすべてが、自己の意志で動くことのないのが特徴である。英語の still-life やフランス語の nature morte はこのことを文字通り示している。古くはポンペイの壁画やモザイク画のなかにも木・花・果実などが見られるが、静物画として盛行したのは一七世紀のオランダにおいてであり、独立した静物画の名称をもったのは、一八世紀のネーデルランドの美術学者フウブラーケンが名づけたのがはじまりである。静物画は生活の記録であり、描く人の心によって庶民の生活あるいは王侯の生活を伝え、さらには心象を静物に託して訴える姿のものも現われてくる。したがって、静物画にはその時代・風土・民俗・伝統をうかがうことができるとともに





静物画
〈左〉ヤン・トレック「錫の壷とシナの皿のある静物」(1649)　油彩　76.5×63.8cm　ロンドン　ナショナル・ギャラリー
〈右〉セザンヌ「青い花瓶」（1883―87ごろ）　油彩　61×50cm　パリ　印象派美術館

聖母子像

ラファエロ「小椅子のマドンナ」(1516ごろ)　板絵　径71cm　フィレンツェ　ピッティ美術館　「マーテル・アマビリス」の代表作

トスカナ派「玉座の聖母子」 157×86cm　トリノ　ガレリア・サバウダ

ジャンヌ・デブルーの聖母 (1339)　高さ69cm　ルーブル美術館

スキアボーネ(1436ごろ－1504)「聖母子」(15世紀後期)　板絵72×62cm　トリノ　ガレリア・サバウダ

に、人間の生活と趣味を感じとることもできる。

　自然主義をへて*印象主義の時代になると、静物画は絵画構成上の主題として造形理論の実践を証明する*セザンヌの作品などとなってあらわれ、絵画の近代性の発生を示してくる。これらのものは、形と空間の問題について、造形理論から構図・構成の原理をみいだして、造形空間を画面に再組織することによって自然を実証する考え方を示している。　（寺田春弌）

■堀内規次著『静物を描く』（一九六七・美術出版社）

聖母子像　せいぼしぞう　キリスト教美術作品のうち、聖母マリアと幼児キリストを組合せた主題の絵画・彫刻で、マリアもしくはキリストの史伝的図像とは別個に切離して、礼拝の対象となるべく制作された図像を指す。

　母性崇拝にもとづく母子像は古くから民族・宗教の別を問わずさまざまな文化に存在し、古代ローマ美術にも子を抱く母の像がみられる。キリスト教美術において聖母子を組合せた主題はかなり早くから出現し、三世紀中ごろのローマにあるプリシラの*カタコンベ（地下墓室）の壁画に母子像が、やや遅れてサン・タニエーゼの墓室にも例がある。この時代の聖母子像は救世主誕生（キリストの受肉）を救済の象徴として表わした図像で、後の聖母子像とは図像の目的において異なっている。

　聖母子像が礼拝図像として独立し普及するのは初期ビザンティン時代からで、キリストの母（クリストトコス）として崇敬の対象となっていたマリアが、四三一年のエフェソス教会会議で神の母（テオトコス）として正式に神学上の位置づけを与えられてからのことである。特別な経過もしくは神秘的な力で出現したという由来をもつマリアの*イコン（画像）が彼女の聖遺物とともに崇拝されるようになり、またこのようなイコンには特別の力が宿り、その模本も同様な力を有し礼拝者に利益を与えると信じられて、膨大な模本が流布するにいたった。聖母マリアは信徒のために仲介の祈りをするとされるところから、古代以来の祈禱の姿である両手をあげ天を仰ぐ立像形式と、神の母＝天の元后として聖なる叡知の玉座につく倚像形式の二種が基本形式とされている。しかし実際には早くから、それぞれ伝承によって原像と称する何種類かの聖母子像形式が分立し、ビザンティン美術のなかで固定化し、それが西ヨーロッパに伝えられて多くの変型を生んだといえる。聖母子像形式のうち、次の諸形式が一般に広く用いられた。

(1)ブラケルニオティッサ型　正面向き立像のオランス（祈る人）の姿をとっており、ここから一連の立像の聖母子像形式が派生する。しかし幼児キリストを伴わぬので、聖母子像とはいいがたい。福音書記者ルカがマリア存命中に実写した原像によるといい伝えられるが、例は少ない。(2)プラテュテーラ型　(1)の形式が聖母子像へ進んだもので、祈る姿の聖母マリアの胸の前に、メダイヨン（円板）に描いた幼児キリストの姿を添えたものである。聖母子の関係を神学的に図示・説明するが、マリアとキリストの物理的関係は自然さを欠いている。(3)ホディギトリア型　(2)の図式的表現を改め、より自然な関係に表わしたもので、マリアは右手を胸に、左腕で幼児キリストを左側に寄せて抱く立像形式である。キリストは右手で祝福を与え、左手に律法の巻物をもつポーズをとることが多い。これもルカの原像によると伝える。ホディギトリア型は、いわば立像形式の標準型で、東方教会のみならず西欧でも広く用いられた。(4)キュリオティッサ型　幼児キリストが立像の聖母の胸前で正面むきに抱かれる形式で、図式的固苦しさと不自然さがある。倚像形式は聖なる叡知の座につく聖母を表わしているが、古代美術にみる玉座につく支配者像と同形式である。東方博士の礼拝図に登場する聖母子像を正面むきにしたものともいえる。(5)ニコポイア型　このタイプの代表的なもので、玉座につけた正面むきの聖母の膝に正面をむいたキリストがすわる、いわばキュリオティッサの倚像形式である。(6)玉座の聖母子像　西ヨーロッパで発達したもので、(5)の形式の厳しい左右対称性をくずし、聖母がやや体をひねり、左側（まれには右側）に幼児キリストを抱くもの。以上の各形式が厳粛な礼拝図像に適した形式であるのに対し、聖母子間の人間的な愛情を表現する聖母子像も制作された。(7)グリュコフィルーサもしくはエレウーサ　マリアが幼児キリストと頬を寄せあった姿をとるもので、後期ビザンティン美術のなかで成立した。(8)ガラクトトロフーサ　聖母が授乳する情景を表わしており、マリアの母性がいっそう強調される。

　このほか西ヨーロッパでは、より包括的な聖母子図像の分類をおこなっており、たとえば清純なマリアと幼児キリストとの自然な愛情を表現した聖母子像を一括して「マーテル・アマビリス」と称している。また西ヨーロッパで中世末から、寝かされた幼児キリストをマリアが礼拝する「マードレ・ピア」（敬虔なる母）といわれる聖母子像が流行した。たんにマリアとキリストが分離して

セガンティーニ 「耕作」(1890) 油彩 アルテ・ピナコテーク
寒冷なアルプスの高地で雪中でも画架を立てて描き続け，そのため健康をそこねる一因ともなった100号に近い大作

表わされるのみならず、ここでは従来の聖母子像とは異なる神学上の見解が作用し、マリアは神の母というよりキリストを拝し仕える立場にある。したがって系統的には別個のもので、中世末に成立した降誕図からの派生といえよう。

このように聖母子像は宗派、時代、民族の差により形式と表現の上で多くの種類が生まれた。初期の厳格な形式から、人間的な母子の情愛を強調し人間的感情に訴える形式へと変遷の道をたどった。しかしいずれの形式をとったにせよ、礼拝図像を採用した教会の歴史においては聖母子像の存在は大きく、多数の傑作が制作され、*キリスト教美術のなかで高い比重を占めている。〈田中文雄〉

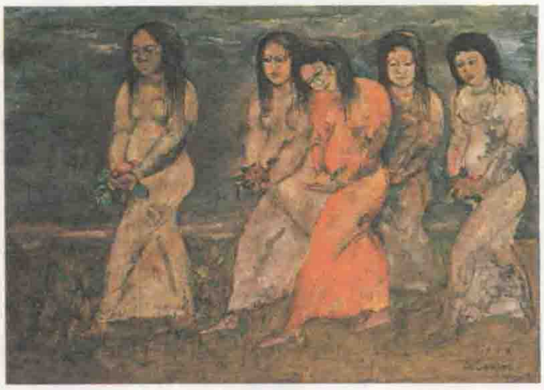
セガンティーニ Giovanni Segantini （一八五八―九九）イタリアの画家。六月一五日、北イタリア、アルプス山麓のアルコに生まれ、ミラノに出て転々と職を変えたのち、待望のブレラ美術学校にはいって画家としての道を進んだ。初期の作品はロマンチックな作風であったが、その後、フランス印象派の画家たちと接触する機会がなかったにもかかわらず、アルプス高原の強い光線の変化をとらえるためにみずから色彩分離の技法を工夫し、アルプス山中に移住して、山岳や農村や湖水に展開する生活や風物を、朝夕の光線的な変化に即して、自然感情の横溢した詩的表現の世界に高めた。幼時から孤児となって放浪した彼は、人間愛を求めつつ、聖母の幻影をアルプス高原の村娘に見いだして妻帯し、生涯をアルプスの画家として終始した。『自然・生・死』は最後の三部作で、そのうちの『死』を一八九九年、標高三〇〇〇メートルの高地シャーフベルクで制作中、未完成のまま、九月二八日、四一歳で病没した。その光線描写は明るさに徹し、点描風の筆触を用いて、高原の日をうけた風物が金色まばゆいまでの大気のなかに描出されている。イタリア一九世紀の画家のうち世界的水準に達した天才画家である。代表作に『愛の果実』（ライプチヒ美術館）・『アルプスの真昼』（大原美術館）・『自然・生・死』（サンモリッツ、セガンティーニ美術館）などがある。スイス、サンモリッツに記念美術館がある。〈摩寿意善郎〉

石恪 「二祖調心図」(12世紀) 紙本墨画 35.3×64.3cm 重文
東京国立博物館 手で顔を支えて眠る羅漢と，虎にもたれて眠る羅漢（本図）を描く二幅より成る

石恪 せきかく 生没年不詳。中国、蜀時代（一〇世紀）の画家。字（あざな）は子黴、四川省成都の人で、五代の蜀が亡んでから宋都の汴京に移り、命によって相国寺の壁画を描いて認められ、画院に職を授けられたが、蜀に帰ることを願い、許されて故郷に帰ったという。彼は道釈・人物を巧みにし、その画は同じ蜀人の道釈画家の張南を師としたといわれている。彼の画と称するものは現在では、『二祖調心図』（東京国立博物館蔵）と称するものが存するに過ぎないが、その画風は諸画論に述べてあるように墨痕の鋭い縦逸な、いわゆる潑墨（はつぼく）の画であって、蜀人の気質がよく表現され、梁楷らに大きな影響を与えている。〈杉村勇造〉

石谿 せきけい （一六一〇―九五）中国、明末清初の画家。字（あざな）は介邱、石谿はその号で、髠残（こんざん）ともいう。俗姓は劉といった。明が亡び清が興ったときは三〇余歳で、亡国を悲しんで四〇歳で僧になったという。湖南省常徳県の出身である。諸方を巡遊して四三歳のときに南京に来て棲霞寺などに居住した。彼は剛直な性格なので明の遺老たちに尊敬された。また禅僧としても厳しかったようである。彼の画風は元の黄公望からでて、さらに筆墨を自由に駆使して複雑な強い墨法の画を描いた。この強烈さが日本に喜ばれていくつかの作品が伝来している。明末の四和尚画の一人に数えられている。〈杉村勇造〉

石濤 せきとう ⇨道済（どうせい）



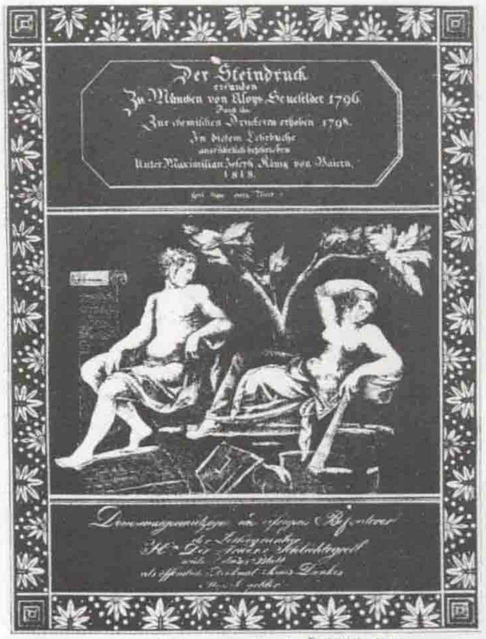
関根正二 「信仰の悲しみ」(1918) 油彩 92×120cm 岡山 大原美術館 共同便所の中から女たちの行列が歩み出てくるという自己の幻影に造形的表現を試みた鬼気迫る作品

関根正二 せきねしょうじ （一八九九―一九一九）洋画家。大正中期に神秘的なまでの詩感と幻想をもつ表現主義を示し、二〇歳で夭折（ようせつ）した異色作家。明治三二年四月三日福島県白河市に生まれ、小学校時代に一家上京し深川に住む。卒業後同窓の友人伊東深水（しんすい）の勤めていた東京印刷株式会社図案部にはいる。はじめ日本画を描くが、やがて洋画に転じ、ルネサンス大家の画集に影響を受け、大正四年（一九一五）二科展に出品するが、同展特別陳列の安井曾太郎滞欧作から色彩面での強い刺激を与えられた。前年から友人と文芸同人誌『炎』を刊行。二科展に出品をつづけ、七年には新劇の背景油絵や雑誌の挿絵（さしえ）を描くが、この年の秋の二科展に特異な幻想にもとづく『信仰の悲しみ』『姉弟』を出品して樗牛（ちょぎゅう）賞を受賞。健康はすでに失われつつあったが、創造的ビジョンは翌春『三星』『子供』など最後のすぐれた作品を生んだ。大正八年六月一六日没。〈小倉忠夫〉

石版画 せきばんが 炭酸カルシウムが主成分の石版石を用いるところから、一八世紀末この技法の出現以来、ギリシア語の lithos をとって名づけられた版の絵 lithography（英）・lithographie（仏）・Lithographie（独）の邦訳。一九世紀に金属板、とくに亜鉛板が使われるようになっても、画面の近似から現にこの名で呼び、まれに金属平版 metallithography と区別している。化学変化で水と油の反発作用をつくり出し、油性インクのとまり場所をつくり出す平版 planography の一種である。

〔技法〕どこも等質で、水分の保持時間の長さで良質とされるバイエルン地方産出の石灰石（石版石）を主として用い、これを研磨して平滑面とするか、一度平滑面としたものを金剛砂・ガラス粉末などでふたたび粗面にし、顕微鏡的な小波（さざなみ）状態をつくり出すことから始まる。これに用いる画材はクレオン crayon・chalk とよぶ棒状固形ものと、とき墨という水溶性毛筆用のものとがあるが、ともに牛脂・蜜蠟・石鹼（せっけん）・樹脂などの混和剤である。硬質のクレオンを粗面（顕微鏡的な山なみ形）に用いて、片方からまた双方からと注意深く描いていく方法は砂目石版 grained lithograph（英）・Klöner Lithographie（独）とよぶが、いまでは過去の技術となり、平滑面のまま進める磨き石版がふつうとなっている。こうして油脂質を作用させ終った石面また亜鉛板面は、次の段階となる。石面ならアラビアゴム溶液に少量の硝酸をまぜた硝酸ゴム液を、亜鉛板の場合はアラビアゴム溶液に燐酸またはタンニン酸などを加えたエッチ液を塗ると、油脂質部分は石面では脂肪酸カルシウムに変わり、塩基性の亜鉛板ではその部分が中性塩になって、ともに描かない部分はアラビア

石版画



ゼネフェルダーの「石版術入門・ドイツ語版」のタイトル・ページ

ロートレック「ディバン・ジャポネのポスター」(1892)

ドーミエ「法律をつくる腹」部分 (1834)

ブブノワ夫人「女学生」(1938)

石井柏亭「すもう」(大正３年)

「東都名妓」(明治21年) 砂目石版・筆彩

織田一磨「木場雪景」(大正６年)

ゴムが覆って油脂質を強く反発し、描いた部分は反対に油脂質を受けつけることになる。したがって、水を与えると、版面の油脂描画部分はこれを反発し、他の部分には水気がのこり、つづいて油性インクを塗布すれば、水気のあるところは反発するかわりに、描画部分は十分うけつける。そこで用紙をおき、刷圧を与えて刷りあげる。しかし描画材と版質との吸着がきっちりしていないと、画線はくずれやすく、汚れて、多数の刷りとりは不可能なので、堅牢な版ごしらえのために、酸液塗布の上に水を与え、ガソリンでいちど画線を消し、また油性インクで復活させる「盛りかえ」作業をくりかえし、松脂粉末を散布して画線部分の強化をはかった上で、本刷にかかる。

手動印刷機は、用紙をかぶせた石や亜鉛の版が強圧をうけながら移動する、擦過圧の装置が特徴となっている。この版盤の上に石や亜鉛の版を置いて、版面を水でふき、油性インクを塗布して、鳥の子や局紙などの和紙系、ケントやリーブスなどの洋紙系の用紙をのせ、それを覆う金属の薄板 **tympan** をかぶせる。これを強く押しつける厚板 **scraper** の下で、版盤は移動する。版面より紙面が大きかったなら、当然に強圧によるふちのくぼみ **stone mark, plate mark** が画面を区切る。

この版の特徴は転写 **transfer** が大幅に自由なことである。そのためにつくられた薄い和紙にでんぷん質を主として塗った半透明のコロンペーパー(**chromo paper** の訛用)やチャイナ紙 **china paper** で絵を敷きうつし、あるいは銅凹版像をうつしとり、また活字の版や木の凸版を刷って、石面や亜鉛の版面に移すことも可能である。それを版面に伏せ、水と圧力を与えれば、転移して製版の第一歩をふみ出す。多色の版の方法は、基本的には他の版の場合と変りないが、この転写法が役立つ。かりに二色(二度刷)の版をつくるとする。第一の版を絵の主な組立てをつくる墨刷りの主版とし、これに赤とか青の第二の版を添える場合をみよう。まず前述のように第一の版をつくり、これを刷った紙面に紅柄粉を散布する。油性インクの乾かないうちだから、紅柄粉は画像部分にはよくつく。しかもこの粉末になんの油脂性もないから、この刷りものを第二の版を予定している新しい版面に伏せ、転写した主版の画線をたよりに、必要な色面部分をとき墨で塗ればよい。色数に応じて同じ方法をくりかえし、修整が必要ならば、酢酸液を塗り、水洗して描き加える。多色版の進みのなかで、前の版の一部が不必要になることもあるが、すべての版が揃うまでそのままにしてお

くことから、ふつう多色版の手がかりになる主版を「捨て版」ともよぶ。刷るときのため、どの版にも、用紙の位置をきめる見当(けんとう)(トンボとよぶ十字形)を設置する。

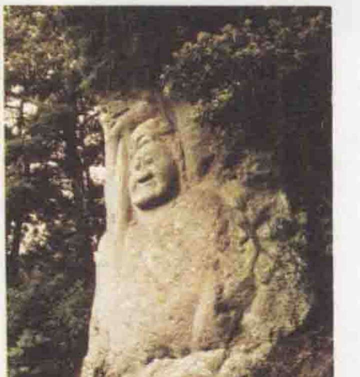
しかも石版画の、その「絵」を展開する方法はさまざまある。歯ブラシにとき墨をつけて金網の目をこすれば、細かい飛沫をとび散らすことができるし、ゴム液で描いた部分が乾いてからインクやクレオンを塗って水で洗えば、ゴム液部分は白抜きとなる。布や木の葉にとき墨を塗って版面に押せば、布目や葉脈があらわれる。不必要な部分や汚れは、針・小刀・細石棒で取り去り、明礬(みょうばん)液を塗り水洗いし、筆を加えて、酸ゴム液を塗る。石なら針や小刀のひっかきも魅力を加える。

〔歴史〕ミュンヘンの俳優で旅回り劇団の演出家ゼーネフェルダー Aloys Senefelder (一七七一―一八三四)が自作脚本の出版をもくろんで石を使いはじめるのは一七九六年である。クレオンがきに硝酸を塗って、わずかな凸凹出現に気づき、逆書きのつらさのために考えついた版下そのものが製版作用をひきおこす(転写)のを見つけて、画期的な平版の原理を確かめる。一七九八年である。このいきさつをくわしく添えた技法書『石版術全書』(一八一八刊)をみずから世に送るころには、技術はイギリスにフランスに伝わっていた。ラッフェ、イザベェ、*ジェリコー、そして連作『ファウスト物語』(一八二八刊)とつづいて、「発明はドイツだがフランスが芸術にした」最初のあらわれが見られる。*ドーミエの最盛期、出版者フィリポンのきもいりで石版頒布会がおこなわれ、代表作『トランスノナンの虐殺』が生まれるのは、発明家が世を去る同じ年であり、しかも周辺には、ガバルニ、フォーラン、ボアリ、ファンタン・ラトゥールと新人がつづき、ついにシェレからスタンラン、ロートレック、ボナールへと色彩版の世紀末を迎える。しかし新出現の技術には当然に製版・刷版の専門家の協力が必要だから、フランス移植最初の功労者アンジェルマン以後多くの人がつづき、たとえば一八三〇年ライデン刊シーボルト著『ニッポン誌』石版図版には川原慶賀の原稿が写されているように、西欧各国ともに、一九世紀後半に入ると石から金属平版への転移、多色刷また写真応用製版など印刷工業化への道筋が進み、凸・凹版に対してこの時点での最新の版式として石版は世界の隅々にゆきわたった。

万延元年(一八六〇)プロシア使節は自国製石版機を幕府へ献上したが、幕末期には実動の機を得ない。そして長崎・横浜・函館でのキリスト教布教活動や外国人経営の初期新聞の活動にはじまり、明治に入って、陸軍、また文部省の教科書出版、大政官印書局また大蔵省紙幣寮の活動などによって、石版は日本に移植される。石版技術そのものは、もちろん文字の面を含むものであり、かつての卒業証書や証券の類、演劇や相撲の番付、清末の中国にあって盛行した縮刷の石印本など、よく知られている。しかし、活版印刷が新聞や雑誌の連続刊行に力づけられて見事に回復した明治にあっては、図版印刷にかつてない魅力を発散するものとして石版はよろこんで迎えられた。大蔵省紙幣寮の銅版証券印刷を辞した梅村翠山(一八三九―一九〇六)と松田緑山(一八三七―一九〇三)はともに民間の石版工房を開き、翠山はアメリカからスモリックとボラードの製版・刷版専門工をまねいて彫刻会社の名で創業し、緑山は明治初期洋画家を自営玄々堂工房にあつめて画塾の形をとりながら、ともに商業デザイン風な、また一枚絵鑑賞用の刷りものの道すじを開いた。スモリックが伝えた彫刻石版は、石版の発明家自身が手にし、ヨーロッパでも初期に盛行するものだった。平滑な石面に油煙墨をひき、鉄針で凹刻して、銅凹版と同様に刷った明快な画像は、書物装画・商品包装に歓迎されたが、銅凹版(その転写石版)に位置を追われ、写真法凸版にとどめをさされるのはヨーロッパと同じ運命であった。その反対に砂目は、初期の写真印画の魅力をうつしてひろくゆきわたり、ようやく盛んになる翻訳文学をはじめ、書物挿絵の王座にのぼり、まだ街の絵草紙店に健在だった錦絵一枚絵を追いつめていった。明治中期の石版小工房はこの「額絵」とよぶ美人画・名所絵の砂目刷筆彩に勢いづき、明治二〇年代が進むとわずかな多色刷に変わり、同時に動力機採用時代に移って、粗製濫造からおのずから額絵一枚絵の終末をきめる。明治末期以来、金属平版の方法が欧米から伝わり、平版の工業化への道が確定される。重い石より扱いが容易となり、写真法製版を可能とし、多色刷への躍進が生まれるが、その過渡期には、とき墨をペンにつけて細点をうち、点の集合によって調子を表現し、また色点の重ね刷りによって微妙な色彩混和を出現させる「点ポツ版」もおこなわれた。セルロイド板に微細な点凸起を設置した網目スクリーンも写真版の盛行に応じて案出され、この凸起にとき墨を塗って版面に伏せ、調子表現にあてられた。工場印刷の範囲では、これらは新出の印刷形態に接して次々に過去のものとなるが、創作石版として早くから採択されていることも見逃がせない。事実、画家による自画石版の創作性がひろくよびかけられるのは明治末であるが、このころ生起する画報・風刺誌や書物装画の類は、発言なくとも画家みずから石に描くものが多かった。そしてこれらは、明治期の小工房がくりひろげた直接油脂性描画製版にあたる石版画工の群が、著名画家の既作を写す習俗と対立した。そこに*石井柏亭・*山本鼎(かなえ)・*森田恒友ら『方寸』誌連刊を飾る石版の呼吸があったのである。大正五年(一九一六)『東京・大阪風景』連作をもって「方寸」同人の一人*織田一磨(かずま)は長い創作石版の生涯を歩み出し、昭和期に入って、硲(はざま)伊之助(一八九五―一九七七)、また石版作は日本で展開するソ連人ブブノワ夫人(一八八六―　)の多数の作例を見て今日にいたっている。〈小野忠重〉

📖小野忠重著『日本の石版画』(一九六七・美術出版社)

石 仏



1.大谷摩崖仏　阿弥陀三尊像(藤原時代)　2.臼杵摩崖仏　大日如来像(藤原時代)　3.熊野摩崖仏(平安後期)大分県　4.大沢池石仏群(鎌倉時代)　京都市

石仏　せきぶつ

石を材料として作られる石仏には、比較的小さくて移動のできる一般の石仏と、常識では移動不可能な岩壁に彫刻した摩崖仏(まがいぶつ)とがあり、さらに岩窟内に石仏を彫成した石窟仏もある。こうしたいろいろの石仏の源流は、仏教発祥の地インドにあることが知られている。日本としては中国ないし朝鮮における石仏造立の風を受けたものである。石材では花崗岩・砂岩・安山岩・石英粗面岩・凝灰岩などがもっとも多く用いられたが、時代により地方によりそれぞれの特殊事情が見られる。彫刻の手法には、線彫・薄肉彫・半肉彫・厚肉彫・丸彫がある。これも時代によってどの彫り方が多かったか、特色のある面もある。

〔日本〕日本の石仏の中でもっとも時代が古いのは、奈良前期の石位寺三尊石仏(奈良県桜井市)、古法華三尊石仏(兵庫県加西市)で、いずれもあまり大きいものではないが、その三尊形式には大陸中国の系統であることをよく示すものがある。次の奈良後期では頭塔(ずとう)石仏群(奈良市)があり、天平芸術的な優秀作である。巨大な摩崖仏は奈良後期に造顕されたという文献はあるが、残るものはない。その系統を引く平安初期の狛坂寺跡三尊

摩崖仏（滋賀県甲賀郡栗東町）をはじめとして、平安中期から末期にかけて、日本列島の広範囲にわたって大規模な凝灰岩層摩崖仏の造立が見られる。もっとも有名になったのは臼杵石仏群（大分県）で、阿蘇溶岩の岩層を利用して、周囲四キロばかりの山裾に数十体のかなり巨大な摩崖仏がつづく景観はめずらしい。破損も多いが石仏の迫力をもっともよく示す遺品といえよう。これに対して大谷寺摩崖仏（栃木県宇都宮市）は大谷石（凝灰岩）の岩層を利用したもので、表面を塑土で仕上げたところもあり、非常に温雅で美しい。古代石仏の美しさの点では第一位といってよい。この他大分県各地の摩崖仏、日石寺（富山県中新川郡上市町）、泉沢（福島県相馬郡小高町）、春日山・地獄谷（以上奈良市）のような摩崖仏ないし石窟仏が現存する。ことに春日山のは久寿二年（一一五五）、保元二年（一一五七）の紀年銘があり、その平安後期様式とあわせて一つの標準となる点で重要である。平安時代の一般石仏としては、天治二年（一一二五）の今宮線刻四面石仏（京都市）などがあり、厚肉彫のものとしては平穏弥勒石仏（長野県下高井郡山ノ内町）が大治五年（一一三〇）の在銘であり、春日山石窟仏と通じる豊満な様式を示す。

以上の古代の石仏に対して、鎌倉時代の石仏は中世的になってきた。一般的傾向についていうと、古代の石仏のおおらかで優雅であったのとは異なり、引きしまるがおおらかさは次第になくなってゆく。これは一つには今まで凝灰岩のような柔らかい石を中心として大きい像を作り上げてきたのが、花崗岩や安山岩のような硬い石で彫刻するようになったので、巨大作よりは等身程度の大きさ、またはそれ以下になったことに原因がある。摩崖仏においても同じ傾向があり、凝灰岩では像を彫出して、そのまわりの石面は削りとったが、花崗岩では不用の部分の石を削りとる労力がたいへんなので、光背形や長方形などの必要とするスペースだけを彫りこんで、そのなかに目的の彫像を彫りおこすのである。鎌倉時代の石仏の遺例はにわかに数を増し、とうてい列挙するわけにいかない。いちじるしい事柄について記しておこう。一石一尊式の石仏が、鎌倉時代以後一般に普及することになったが、その先駆的な遺品として近年発見された比叡山西塔香炉岡石仏（滋賀県大津市）は重要な資料である。右に記した鎌倉式の摩崖仏の密集しているものとしては、当尾摩崖仏群（京都府相楽郡加茂町）、箱根山摩崖仏群（神奈川県足柄下郡箱根町）を挙げることができる。室町時代以後は石仏の造立はきわめて小形になった。一般庶民の墓の供養仏の類が多くなったのである。

石仏として造顕される仏菩薩には、薬師・阿弥陀・観音・地蔵・不動明王がとくに一般的で、数も多い。これらは各時代の信仰について物語る資料として、各地域で注目調査されるべきである。石仏の造立は近世に近づくに従って民間信仰的な色彩が濃くなってゆく。そして、自分自身の死後の仏事を生前におこなう、逆修のために造立した石仏が多くなる。初七日不動明王をはじめとして三十三年虚空蔵に至る十三仏を彫出した十三仏の石仏が、室町時代から江戸時代にかけてかなり多く作られた。また、庚申待の石仏も流行した。庚申の本尊としての青面金剛像を刻んだ石仏、道祖神の石仏、農業守護の馬頭観音石仏などは古代にはなく、中世末ごろからあらわれて近世に流行している。〈川勝政太郎〉

【中国・朝鮮】石仏はインドの西北部にあたるガンダーラ地方や中部のマトゥラー地方に一世紀ごろから始った。これらの石仏像は西方のローマ帝国に発達した石彫人物像の影響を大きく受けていて、彫刻家は西方からの移住者の手によるものという感をうける。ガンダーラの石仏の石質は青黒色片岩で彫刻はことに西方的である。マトゥラー仏は赤色に白斑のある石質で彫刻はインド風である。アフガニスタンのバーミアンの石窟仏は五世紀のもので、高さ五三㍍と三五㍍の巨像を彫り、これは世界最大の石仏である。仏教は西域をへて中国に渡来するが、西域には石仏を彫刻する良質の石材がなく、北魏時代(三八六—五三四)になって大同の雲崗と洛陽の竜門に大石窟が開鑿され、雲崗にはバーミアンの大石仏につぐ巨大な石仏をはじめ無数の大中小の仏像が刻された。石質はやや赤味を帯びた砂岩石である。竜門の石仏もまた幾千を数えられ、その石質は石灰岩で色は青黒く、雲崗の石質よりも堅い。このほか甘粛省の麦積山、山西省の天竜山をはじめ各地に石窟が開かれ石仏が彫刻されたが、また単独に石材をもって仏像を刻した石仏も多数造られて仏寺の中に安置された。著名なものに河北省涿県東禅寺にあった高さ三㍍の弥勒菩薩立像(北魏時代)その他があり、北斉時代には白色大理石の仏像が多く製作された。白色が華麗なので単独の石仏として彫刻されたのである。また北朝では黄花石という黄色の玉に近い美麗な石灰岩にも仏像が刻されたが、大石が採取されないのか小仏に多く使用されている。また単独の石仏の裏面や側面には寄進者の姓名や年号が刻されているものが多いので、時代的研究には貴重

セザンヌ

↑ 1

← 2

↓ 3

↓ 4

← 5

1.「サント・ビクトアール山」(1904—06)　65×79 cm　チューリヒ　個人蔵
2.「帽子をかぶった自画像」(1890—94)　59.5×47 cm　東京　ブリヂストン美術館
3.「トランプをする人々」(1890—1892)　48×57cm　パリ　印象派美術館　同題の連作5点のうちもっとも小さいが，入念な制作で晩年の代表作
4.「大水浴」(1898—1905)　208×249cm　フィラデルフィア美術館
5.「赤いチョッキを着た少年」(1890—95ごろ)　80×64cm　チューリヒ　ビュルレ・コレクション　彼のもっとも有名な作品で，あらゆる点で古典的構成の時代の頂点をなしている

な資料になっている。また唐時代には陝西省西安の宝慶寺にあった板碑風の長方形板石に仏像群を刻したのもあり、石塔に仏像を刻したのもある。

朝鮮には新羅時代の*慶州石窟庵の石仏群が幽雅な姿で有名である。このほかにも新羅時代や高麗時代の石仏が遺存している。東南アジアではタイ、カンボジア、ベトナムなどにも南インドの影響をうけた石仏があり、ことにカンボジアのアンコール・ワットの遺跡の石彫は九世紀より一二世紀にわたるもので、ヒンズー教から仏教にわたる石彫として著名である。〈杉村勇造〉

セザンヌ Paul Cézanne （一八三九—一九〇六） フランスの画家。近代絵画史上もっとも偉大な一人に数えられる。一月一九日南仏のエクス・アン・プロバンスに生まれた。父は帽子製造業者であり、のち銀行を営むなど、経済的には比較的富裕な家庭であった。中学時代にのちの自然主義文学の巨匠となったエミール・ゾラと知り合い、互いに影響し合ったが、一八五九年、セザンヌは父の希望によってエクスの法科大学に入学した。しかし、次第に絵画に熱中し、六一年（二二歳）法律の勉強をすててパリに行き、アカデミー・スイスに通った。そこで*ピサロやギョーマンらと知り合い、のちの印象派の仲間との結びつきができた。その後、美術学校の入学に失敗し、エクスに帰ったり、またパリに出たりしたが、サロンには落選をつづけた。七〇年普仏戦争を南仏マルセイユ付近のエスタックに避け、オルタン・フィッケと結婚、翌年パリに帰った。七二年にポントアーズでピサロといっしょになってからは、いよいよ印象派の一人として進んだ。しかし、この時期までの彼の作品は、印象派運動に加わっていたとはいえ、それは反官展という立場で同調しただけで、画風としては*モネやピサロにみられる純然たる外光派の仕事ではなく、色調に*マネの影響がみられるにしても、時にはパレットナイフを利用した厚塗りの粗く強いタッチと動感の強い構成は、むしろ*クールベや*ドーミエに近いものがあった。それが七四年の第一回印象派展への出品作になると、光と色の配合においていっそう印象派になっている。このとき出品した『首つりの家』（ルーブル美術館）は、彼の前期の傑作の一つである。しかし、七六年の第三回印象派展出品の一六点を境にして、次第に印象派風をすてて、彼独自の展開がはじまり、同時にピサロをはじめその仲間からも離れ、さらに中学以来の親友ゾラからも遠のいた。九六年になると、パリの生活をまったくあきらめて故郷のエクスに落着いて、孤独のうちに制作をはじめた。そして一九〇〇年ごろになると、ようやく彼の才能と作風は広く認められるようになり、二〇世紀絵画の大きな基本となったが、晩年エミール・ベルナールにあてた手紙のなかでいっている「自然は球と円筒と円錐から成りたっている」という見方が示すように、自然の対象を単純化された基本的な形体に集約して、画面に新しく構築していく態度を進めた。換言すれば「自然を写す絵画」から「自然にもとづいて描く絵画」への転進であり、描かれた世界の秩序の確立であった。彼にとっては、色彩も形態も現象としてのそれではなく、基本的なもの、本質的・内面的なものでなければならなかった。さらに彼は画面構成を重要視したので、作者の意図によって自由に配置することのできる静物を好んで描いている。エクスにひきこもってからは、近くのサント・ビクトアール山を好個のモチーフとして扱い、また風景のなかに裸婦を配した『浴女たち』も、静物と並んで多く描いている。そのほか、肖像画にも傑作が多い。今日、セザンヌは二〇世紀絵画の真の発見者といわれ、とくに*ピカソを中心とするキュビスムは、直接セザンヌの芸術の展開といえる。彼の作品は、フランスはもとより、欧米各国に愛蔵されているが、日本にも『自画像』『サント・ビクトアール山』（ともにブリヂストン博物館）をはじめ数点の傑作・代表作を含めてかなりの数の作品がみられる。〈嘉門安雄〉

□アンリ・ペリュショ著、矢内原伊作訳『セザンヌ』（一九六三・みすず書房） ▽M・シャピロ解説、黒江光彦訳『セザンヌ』（一九六二・美術出版社） ▽池上忠治解説『現代世界美術全集3 セザンヌ』（一九六九・集英社）

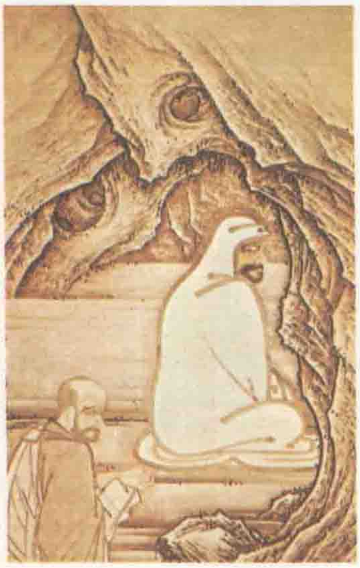
ゼツェッション ⇨分離派

石窟寺院 せっくつじいん 石窟を開いて仏寺としたのはインドに始まり、それは前一、二世紀ごろといわれる。そしてアフガニスタン、西域地方、中国、朝鮮、日本にと広まった。この石窟を寺院としたのは空洞の中は仏像などを彫刻しうる便があり、また僧侶たちは夏涼しく冬暖かく修行に利するところがあるからであろう。

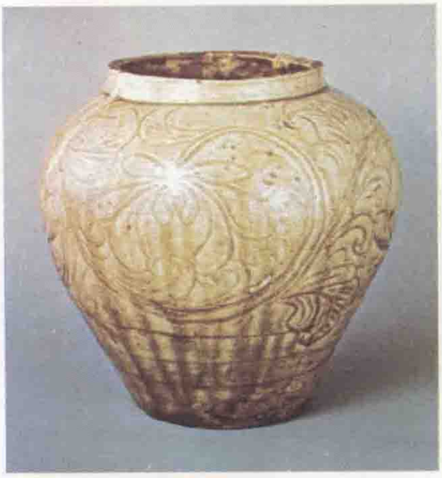
現存の有名なものに、インドにはアジャンタ石窟があり、前一、二世紀から七世紀までに二九窟が開かれ、後のものには豪華な壁画が描かれている。アフガニスタンにはバーミアン石窟があり、ここの大石仏は二体あって一つは五三メートル、一つは三五メートルの巨大な立像で四世紀のものと考えられている。どちらも顔面が削られているのが残念である。西域の各地にも石窟寺は残存しているが、甘粛省の敦煌石窟がもっとも大きく、四世紀から開鑿されて一三世紀の宋時代までに五〇〇洞近くも開かれた。ここの石は粗いので彫刻に適せず、壁を塗って壁画をかき仏像は塑像とした。甘粛省にはこの他に麦積山石窟・炳霊寺石窟・楡林石窟などがある。山西省の大同に近い雲崗石窟は北魏の和平三年（四六〇）から開鑿され、ついで河南省の洛陽に近い竜門石窟が太和一八年（四九四）ごろから開鑿され、この二大石窟には大小無数の石仏が刻されている。このほかにも山西省の天竜山、河北省の響堂山など各地に多くの石窟が経営されていた。〈杉村勇造〉

雪舟等楊 せっしゅうとうよう （一四二〇—一五〇六） 室町期後半において、中国画を基盤に個性豊かな自己表出により日本的水墨画を大成させ、近世漢画発展の道を開いた大画家。応永二七年備中（岡山県）赤浜に生まれる。幼くして出家、上洛後相国寺に入り禅僧として修行を積むかたわら、画を周文に学ぶ。寛正五年（一四六四）ごろ、周防（山口県）の大内家のもとにおもむき雲谷という画房を営んだ。禅僧としての位は終生、知客職に止まった。応仁元年（一四六七）大内氏による遣明船に陪乗して入明、広く江湖の風物に接し、中国画を実地に学びその本質を会得して文明元年（一四六九）帰国した。争乱の日本にあっては文明八年ごろ大分の天開図画楼という画房に隠棲、のちに出羽（山形県）、美濃（岐阜県）、能登（石川県）を旅し、しばしば実景を描写した。雪舟画は多種多様な主題と画風をもち、広く貴賤の要望にこたえ、大名から士卒に至るまで画家としての雪舟を高く評価していたが、本領は山水画といえる。雪舟は中国宋元院体画のもつ謹厳な筆法に学んだがけっしてそれにとどまることなく、動的な筆致と構築的空間表現は雪舟の画家としての高い技量によって支えられている。なお拙宗等揚という画人を雪舟の若年に当てる見方があるが確証はない。

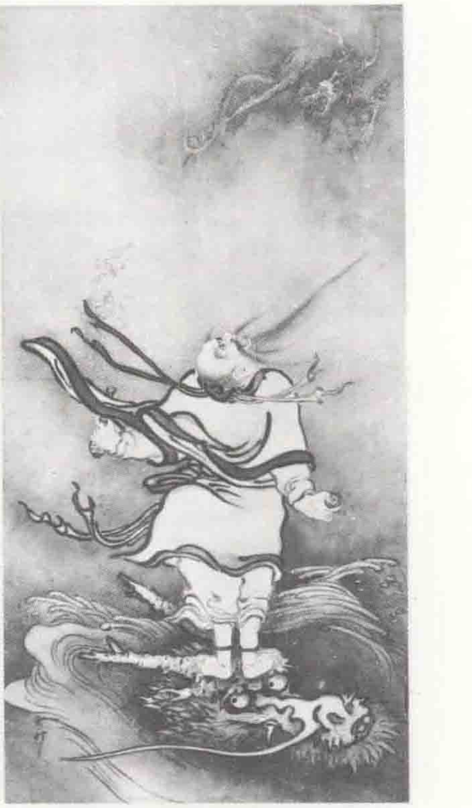
遺作の伝わるものは多いが、次におもなものをあげる。『四季山水図』（重文、東京国立博物館蔵）は入明中の作品と思われ、中国浙派の画家李在の画風をとり入れている。『四季山水図（山水長巻）』（国宝、山口・防府毛利報公会蔵）は、夏珪の「山水図巻」に意を得たものであるが、雪舟が禅僧としての修行を画業の上に追求し完成させたもので、自己の画風を確立している。『秋冬山水



雪舟 〈上〉「四季山水図（山水長巻）」（1486） 紙本墨画淡彩 全図40.0×1807.5cm 国宝 山口 防府毛利報公会 禅僧としての修行を画業の上で追求，完成させたもので，全精力を傾けて描いた記念碑的な作品 〈左〉「恵可断臂図」（1498） 紙本淡彩 199.9×113.6cm 重文 愛知 斎年寺 みずから左臂を切り落して達磨にさし出し求道の真心を示した恵可と師達磨の間の息づまる緊迫感が伝わってくるような作品



瀬戸　〈上〉瀬戸黒茶碗　銘「小原木」　高さ8.8cm　口径10.2cm　利休所持と伝える逸品　〈下〉古瀬戸牡丹文広口壷　高さ27.1cm　東京国立博物館　古瀬戸最盛期の鎌倉後期の作



雪村　「呂洞賓図」　紙本墨画　118.3×59.5cm　重文　奈良　大和文華館　唐代末，神仙といわれた呂洞賓がその仙力により竜に乗って虚空を疾駆したという伝説を描いたもの

図』（国宝、東京国立博物館蔵）は入明中に試みた四季山水図において習得したものを、雪舟自身の自然観にもとづいて構成表現したものである。とくに冬景図中、画面中央の空間に垂下された墨線は、雪舟山水画の到達した一つの頂点を示す空間構成で、秋景図の温和な自然との対比が文人的な性格を示している。『恵可断臂図』（愛知・斎年寺蔵）は禅宗第一の禅会図としての劇的情景の描出に努めた力作である。明応四年（一四九五）の『破墨山水図』（国宝、東京国立博物館蔵）は、中国江湖を遍歴帰国した雪舟が、弟子宗淵に与えたもので、雪舟みずから会得したいわば水墨画の要諦を示した作品。図上の自賛の中で「中国では自然が師匠であり、画家では格別学ぶべき人物はいなかった。ただ張有声には色の使い方、李在には墨の使い方を学んだ。そして*如拙や*周文のりっぱさがわかった」と記している。『天橋立図』（国宝、京都国立博物館蔵）は雪舟八二、三歳の作品で、写生を基盤とした風景画としてのすぐれた表現力を示している。『山水図』（国宝、大原家蔵）は絶筆で、図上に雪舟の親友、牧松周松、了庵桂悟の二禅僧の着賛があり、その詩とともに叙情性を発揮している。また『益田兼堯像』『毘沙門天図』は肖像、白描風仏画の優作であり、雪舟作と伝えられる一連の『花鳥図屛風』は中国南宋院体画の表意模写とともに、雪舟芸術の広さと深さを示している。〈衛藤　駿〉

□熊谷宣夫著『雪舟等楊』（一九五八・東京大学出版会）▽蓮見重康著『雪舟』（一九五八・弘文堂）

雪村　せっそん　室町末期の禅僧、画僧。諱を周継、号を鶴船または舟居斎といった。永正元年（一五〇四）常陸国（茨城県）太田に生まれる。没年は不明だが八六歳の款記をもつ『山水図』（六曲一隻、黒田家蔵）がある。*雪舟等楊に私淑し中国画を学び、生涯を関東、東北地方におくった。禅僧であるが文人的性格をもち、小田原、鎌倉、会津若松などを遍歴。『説門弟資』という画論がある。最晩年の隠棲地三春には雪村庵趾が現存する。中国南宋院体画を習い、みずからの様式を確立している。『風濤図』（野村家蔵）、『呂洞賓図』（大和文華館蔵ほか）、『松鷹図』（東京国立博物館蔵）など屛風を含む山水・花鳥・神仙図など、主題はもちろん画風も多種多様で、着色画もあるが本領は水墨画で、とくに墨の濃淡による光線感覚の表現にすぐれた技量をみせている。動的で個性的な力作が多く、時に奇怪な感じのする作品もある。室町時代に発展完成した日本水墨画を土着化させた戦国地方画壇の第一人者で、後世信奉者が多く、近世画に与えた影響も大きい。とくに*尾形光琳は雪村に私淑したようである。〈衛藤　駿〉

瀬戸　せと　愛知県瀬戸市の陶磁器。平安時代にすでに灰釉の陶器が焼かれ、日本古窯中でも最古の窯で、しかも現在なお日本の窯業において重きをなしている。

　瀬戸窯の起原は平安時代にさかのぼるもので、京都の宮廷・社寺や貴族のための官窯的性格がみられ、中国の越州青磁にならった灰釉陶器、いわゆる尾張瓷器を焼いていた。鎌倉時代に及んでいっそう発達したが、その作品には中国宋・元代の青磁・天目の影響が濃く、ことに形の上にその点がいちじるしい。釉には前代のそれをさらに改良した灰釉や黒飴釉があるが、前者は中国の竜泉窯青磁、後者は建窯の感化に出たものである。後世この灰釉からは黄瀬戸釉、黒飴釉からは古瀬戸釉が生まれて、瀬戸の伝統的な釉法となり、大きな特色となっている。遺品には、瓶子・四耳壺・花瓶・水注・天目があり、文様装飾にも箆彫（劃花）や押し型（印花）の新しい手法が工夫され、同時代の古窯の備前・信楽・常滑などとは格段の差を示している。中国の天目にならった瀬戸天目は、のちに古瀬戸釉になっているが、室町から桃山ごろまで続いて量産されている。室町にはまた喫茶の普及につれて、唐物の真壺にならった古瀬戸釉の祖母懐茶壺が、大量に焼かれている。この時代には黄瀬戸も発達し、桃山の黄瀬戸の前身をなしている。唐物茶入を模した瀬戸茶入も室町の中ごろから焼かれたようで、初期の作を古瀬戸茶入と呼んでいる。

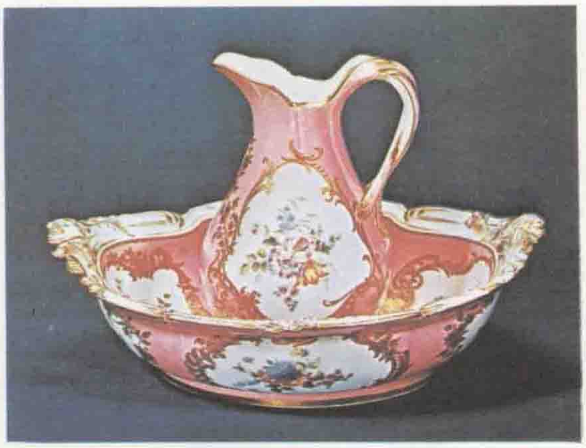
　そもそも古瀬戸の称は、瀬戸茶入の窯分け（分類）上の時代称として江戸時代に使われたのが起りで、ふつう世上では室町以前の作は俗に藤四郎焼と呼んでいた。藤四郎とは、瀬戸の陶祖といわれる加藤四郎左衛門景正（生没年不詳）の略称である。今では古瀬戸は鎌倉・室町の瀬戸焼の総称としていわれている。室町の末には、花入・水指などの茶道具も造られ、茶入も唐物風の強い姿から、和風の穏やかな姿に変っている。しかし古瀬戸の多くは、もちろん日用の雑器であった。

　桃山時代から、銹絵の絵瀬戸がおこなわれ、また黄瀬戸の一種に、透明な淡黄緑色のいわゆる御深井釉が、江戸以後使われている。江戸中期以後の雑器の、石皿・馬の目皿・行灯皿などはすこぶる量産されたものであるが、近年民芸品として大いに愛好されている。文化（一八〇四—一八）初年加藤民吉が肥前から磁器の製法を伝えるに及んで、瀬戸には一大革新が起り、旧来の陶器（本業という）に代わって今や新しい染付磁器（新製という）が主流となり、以後発達して明治・大正を経て今日の盛況をみている。瀬戸の現代作家としては、加藤唐九郎・加藤作助・加藤舜陶らの諸氏が知られている。〈満岡忠成〉

瀬戸黒　せとぐろ　桃山時代の美濃瀬戸の茶碗の一種で、当時は瀬戸焼といわれ、黒茶碗なので、この名がある。志野・黄瀬戸とともに古式の半地上式単室の穴窯で焼かれ、岐阜県可児町久々利の大萱窯の作が秀れている。黒無地で、切立形の半筒、底は一文字に平たく、高台はきわめて低い。作行きはすこぶる手強い。焼成中に窯から鉄の鋏ないし鉤で引出すと、鉄釉が急冷して黒くなるので、一に引出黒ともいう。〈満岡忠成〉

ゼードルマイア　Hans Sedlmayr（一八九六—　）オーストリアの美術史家。ハンガリーとの国境の町ホルンシュタイン生まれ（一月一八日）。第一次世界大戦に参加したのちウィーン工科大学で建築を学んだが、M・*ドボルジャークの影響を受けて美術史に転向、ウィーン大学の美術史教授となる。第二次世界大戦後はミュンヘン、ザルツブルクなどの大学教授を勤める。バロックとゴシックの建築を主に研究したが、他方、近代・現代の美術にも関心を寄せ、構造分析の考え方を美術史のうちにとり入れた。主著に『中心の喪失』がある。〈鹿島　享〉

セーブル　Le Sèvres　セーブル磁器で知られるフランス窯業の中心地セーブルは、パリとベルサイユのほぼ中間の地点にある。以前バンセンヌにあった私企業の軟磁製作所から発展した。その後王室の援助を受け、一七五三年王室製陶工場の名称を受け、次いで五六年王命によってベルサイユ宮殿に近いセーブルに工場を移転、五九年王室の所有となり、以来国立磁器工場として今日に至る。セーブル磁器は軟磁を主とし、一八世紀フランス宮廷の華麗なロココ趣味を代表するもので、



セーブル フランス・ロココを代表する優雅な水指と水鉢（1760ごろ） 水指の高さ16cm 水鉢の径25×19cm パリ プチ・パレ美術館

「王の青」「ポンパドゥールのピンク」の肌の上に画家ブーシェらの絵を採り入れた多彩色の繊細な絵付（えつけ）や、ファルコネらの小彫像を加えたフランス独特の芸術的価値の高い作品を製作した。セーブルで「真正磁器」すなわち硬質磁器が焼成されたのは一七六八年以後である。しかしフランスでは硬磁よりも軟磁のもつ柔らかさと温い肌の感触が好まれ、硬磁にはすぐれたものが少ない。現在セーブルにある国立陶磁博物館はこれらのフランスの陶磁器のみでなく、ドイツ、イタリア、オランダ、イギリスなどあらゆるヨーロッパの陶磁器が収蔵されている。〈前田正明〉

セベリーニ Gino Severini（一八八三—一九六六）イタリアの画家。四月七日、コルトナに生まれる。ローマに出て働きながら夜学に通い、*ボッチョーニと知り合い、ともに*バッラのアトリエで分割描法を学んだ。一九〇六年パリに出、*スーラの作品に分割描法の純粋な源泉を見出し、ピカソ、アポリネールらと親交を結ぶ。一〇年「未来派画家宣言」に連署、*未来主義とパリのキュビストたちとの接触をはかり、また宣言署名者たちによる最初の未来派展（パリ・一二年二月）を推進、出品作『モニコのパンパン踊り』（一九一〇—一一）によって新印象主義を脱却した独自性を示すなど、未来派絵画の先達として、一四年の第一次世界大戦まで終始重要な役割を演じた。大戦後もパリに在住し、*黄金分割の研究に専念、二一年には『キュビスムから古典主義へ—コンパスと数の美学』を刊行し、制作も新古典主義的表現に移行。壁画を主に、イタリア、フランス、スイスの城館や教会にフレスコやモザイクを制作したが、第二次大戦後はふたたび幾何学的抽象の追究にかえった。二月二六日パリに没。〈大島辰雄〉

ゼーヘルス Herkules Pietersz Seghers（一五八九—一六四五ごろ）オランダの画家・版画家。ハーレムに生まれ、アムステルダムで没した。風景画家コニンクスロー Gillis Coninxloo（一五四四—一六〇七）の弟子。師にならって地平線の低い平坦で遠望をもつオランダの風景を、繊細で深いニュアンスの色彩を用いて描いたほか、山岳をモチーフとした空想的な風景画に特色を示した。とくに有名なのは、約六〇点にのぼる銅版画による幻想的な風景画で、これらは*レンブラントに刺激を与えたといわれる。版画において、彼は銅版画を布の上に色刷りする方法や、アクアチントの技法をはじめて試みたとされている。しかしその風変りな画風と技法的な実験は同時代においては理解されず、窮死したと伝えられている。〈野村太郎〉

セルリオ Sebastiano Serlio（一四七五—一五五四）イタリア・ルネサンスの建築家。九月六日ボローニャに生まれる。ベネチアに出て、建築家として*ペルッツィのもとで活躍、ツェーノ館（一五三一）などを建てた。一五四〇年フランスに招かれ、フォンテンブロー宮の宮廷建築家として、ルーブルやチュイルリーその他の造園や建築に活躍して大きな影響を与え、フォンテンブローで没した。彼は作品によるよりも、むしろ七巻にわたる建築理論書の大著によって建築史上に重きをなし、*パラディオや*サンミケーリらの「大理論家」を先駆した。それは、一五三七年ベネチアで刊行した『五つの様式などに関する建築の一般法則』で、まもなくドイツ、フランス、オランダの各国語に訳されて広まり、その第二版は『セルリオの建築全集』と表題を変えて、一五八四年にベネチアで出版された。〈摩寿意善郎〉

セーロフ Valentin Aleksandrovich Serov（一八六五—一九一一）ロシアの画家。一月一九日ペテルブルグに生まれる。有名な作曲家の父と早く死別、母の庇護のもとに豊かな芸術的環境で育ち、ヨーロッパ各地に遊学した。*レーピンには幼少時より愛され、美術学校でも彼に師事した。『桃をもつ少女』『女優エルモロワ』など肖像画の代表作が、レーピンおよび*移動派の重々しい人間性追究とは異なったさわやかな主知主義のひらめきをみせ、またテンペラ、水彩、パステルの風景小品や寓意場面や舞台画習作などでは、構図の洗練された警抜さのうちに彼の鋭く皮肉なビジョンがいっそう生き生きと脈動する。世紀末から革命前、すなわち移動派からミール・イスクストワ時代への過渡期を代表する作風で当時のロシア画壇の第一人者である。〈松谷 彊〉

氈 せん ⇨氈（かい）

前衛美術 ぜんえいびじゅつ ⇨アバンギャルド

磚瓦 せんが 中国の建築は壁牆を版築といって、板と板との間に土を入れて搗（つ）き固め、さらに土を入れてまた搗き固めるというようにして築いてから板をはずした。また夯土（はんど）といって土を搗き固める意味の言葉もある。城壁などは幅が広いので、板はあてない夯土造である。磚瓦は中国では周末の戦国時代に西方からの影響をうけてはじめて造られる。家屋の磚は現在の煉瓦の大きさに近く、城壁の磚はこれに倍するほど大きく、また屋内に敷く方形の磚もあり、漢時代には一般に用いられた。屋根も草葺きから瓦に代わり、瓦と瓦との間に置く半円瓦の軒先に出る部分には文様を描き、これを半瓦当という。漢時代には円形となり、吉祥文字や文様を描きこれを瓦当といっている。漢時代から貴族富豪は磚瓦で家を建築するほか地下の墓室も磚で築いた。それらのなかには絵画を刻した画磚があり、年号や文字を刻した磚もある。唐時代になると、宮廷の磚には上質の釉薬をつけた黄・緑・青・白・黒などの瑠璃（るり）瓦が用いられ、順序も黄瓦は皇帝、王族は緑瓦というように定められた。清の乾隆帝は、北京と熱河のラマ教の大寺に、銅に鍍金した華麗な屋根瓦を使用している。〈杉村勇造〉

日本の古代建築は中国の影響を受けたが、煉瓦状の磚を用いて壁を築く構造はまったく用いられず、わずかに屋根瓦と同じような薄い瓦板を積んで建築の基壇を築いたり、瓦板を床面に敷きつめたりしたのみであった。ただし、表面に仏像や各種の文様などを浮彫にした画磚（がせん）は飛鳥時代の寺院址でかなり発見されており、須弥壇（しゅみだん）や壁の腰の部分にはめこんで使用されたものと考えられる。〈大河直躬〉↓

瓦

仙厓 せんがい（一七五〇—一八三七）江戸後期の禅僧画家。僧名は義梵。啞羊、虚白、無法斎などの号がある。美濃武儀郡谷口村の出身。郡の清泰寺空印のもとで僧となり、さらに横浜の東輝庵の月船（げっせん）禅慧（ぜんね）（本覚浄妙禅師）の指導を受けて印可を得た。のち博多の聖福寺に至り、磐谷和尚に師事、ついにその席をつぎ、真摯（しんし）な修行を続けるとともに、民衆の求めに応じ軽妙飄逸（ひょういつ）な俳画的傾向の強い禅画（自賛のあるもの多し）を数多く描いた。東に原の*白隠（はくいん）、西に博多の仙厓といわれ、近世禅画の双璧をなす。仙厓画には白隠のような力強さに欠ける点があるが、一見稚拙とも見える筆墨技法のうちに、ユーモア溢れる親しみやすい一画風を創り出した。それは自娯であるとともに、民衆に禅をわかりやすく解いたものと評される。晩年虚白院に隠退、天保八年一〇月七日死して普門院円通禅師といわれた。東京、出光美術館に多くの作品が所蔵されている。〈河野元昭〉

📖クルト・ブラッシュ著『禅画』（一九六二・二玄社）

千字文 せんじもん 中国で六世紀から最近にいたるまで、もっとも広く用いられてきた、文字を覚え、また習字の手本としてのテキスト。全文一〇〇〇字は一字の重複もなく、四字句で、二句ごとに韻をふむ。伝承によれば、梁の武帝（在位

磚瓦 〈左〉岡寺「天人磚」 40×39cm 〈右〉南法華寺「鳳凰磚」 39.5×39.5cm（いずれも奈良時代）

仙厓 「龍虎」(江戸後期) 二幅一対のうち 128.9×55.5cm 東京 出光美術館

千字文 「真草千字文」(唐時代) 一帖の部分 縦24.8cm 国宝 個人蔵 梁の周興嗣が撰文した千字文を，楷書と草書の二体で書いたもの

(五〇二—五四九)が、王子たちに書を習わせるために、*王羲之の筆蹟の模本を作らせ、重複しない文字一〇〇〇を得たが、その断片を員外散騎侍郎の周興嗣(?—五二一)に命じて順序だて、韻文にさせたのだという。ただちにこれを完成させた周は、一夜にしてひげも髪もまっ白になったと伝える。これが普及したのは、王羲之七世の孫といわれる隋の僧智永が、会稽(浙江省)の永欣寺の閣上に三〇年立て籠り、八〇〇余本を書きあげて、南方の諸寺に配ったためだという。最初から習字の手本とするために編集されたものではあったが、それが十分に整理されて、楷書と草書を並列にした「真草千字文」という形にしたのは、智永の努力によるものと信ぜられている。

唐代には千字文の普及はめざましく、海を越えて日本にも流布した。『古事記』に見える百済よりの千字文と『論語』の輸入の記事は象徴的であるが、奈良時代になると『東大寺献物帳』のような信頼すべき記録があり、おそらく当時将来されたと思われる古い真蹟が今日まで伝わっている。国宝『真草千字文』がそれである。本国には宋の大観三年(一一〇九)に智永の書を刻したという『関中本』しか残っていないが、唐以後の書の名家で千字文を書いている人が多く、懐素の草書はその中でもとくに重んぜられる。明・清の人のものは挙げきれないほどである。千字文の字句の注釈をしたものもいろいろあるが、これもわが国にのみ伝わった。五代の梁の李暹の注は詳しいわりに粗漏で、高岡秀成の『千字文考証』(一七九〇刊)の周密なのには及ばない。〈伏見冲敬〉

□伏見冲敬著『千字文詳解』(一九七二・香草社)

禅宗美術 ぜんしゅうびじゅつ　美術には創作と鑑賞の両面があるが、禅宗美術を考える場合、禅宗教義にもとづいて美術作品が制作されたのではなく、造形のもつ自律的表現そのものが、禅的精神によって受容された場合に限って、禅宗美術の呼称に値する作品の存在が認められるのである。具体的には、禅宗寺院を中心に禅僧が日常の修行や生活に用いた施設や道具のうち、禅思想に照らして直接関連のある作品ということができる。

禅宗は、不立文字、教外別伝、直指人心、見性成仏といって、日常修行のなかに自己本来の面目を会得するところに真髄がある。一方、禅宗の教義は師資相承せらるべきものであるから、禅徒はすぐれた師に直接見参して教導を求め、みずからの体験によって悟道の熟達をはかった。したがって、師の姿を写した*頂相が第一に尊重され、彫刻、絵画いずれの頂相も迫真の写照にもとづくすぐれた作品が生まれた。

絵画では、日常修行に際して指標を示すものとしてまず主題が問題となる。日本に禅宗が移入された鎌倉時代の末葉から、従来の仏画に禅宗的解釈が加えられ、たとえば白衣観音、出山釈迦、羅漢などが制作され、次第に濃彩艶冶な色彩をはなれ、墨一色による万物一如、心外無一物の自己の心象を示す表現にかわる。ここに水墨画が禅的精神によって受容され、禅僧とその外護者たちが求めた思想精神と合致し、創作・鑑賞両面において盛行する。水墨画の主題としては、中国禅宗の第一祖である達磨以下の祖師像、それぞれ独自の方法で悟道に到達した寒山拾得、布袋和尚などの行動を描いた禅会図がある。一方、禅寺においては中国宋元画そのものを鑑賞し、同時にその様式を意識的にとり入れた作品を制作するかたわら、牧谿、玉澗に連なる中国禅宗所縁の逸格的画風を尊重発展せしめている。→水墨画

足利幕府の庇護を受けた禅僧たちは、唐物崇拝の風潮を生み、本来の禅的精神とは逆にはなやかな趣味を現出してくる。たとえば袈裟における華麗な金襴、法会に用いる曲彔や払子にも堆朱の屈輪製品を用いるように、中国からの舶載文物の日常使用が目立ってくる。これらは水墨画や石庭などのもつ簡素にして枯淡な味わいを逆に引き立てる結果になり、禅宗美術の全貌を把握する上に大切なものである。

禅宗が初期の純粋な宗教性を離れて貴族化してくると、五山を中心に文人的な気風が醸成され、詩文の流行をはじめとする多様な芸能が生じてくる。中国の神仙思想的隠遁趣味は、山水を基調とした書斎軸や神仙図、三教・三祖図を成立させ、さらに日本の伝統文化との一体化をはかり、渡唐天神を成立させる。これらの作品の大部分には詩文が着賛され、中国文人への敬慕をつよめ、李杜をはじめとする詩人たちの境涯へと進み、禅寺は特異な鑑賞の場所に発展したのである。

建築は、中国宋代の建築様式が禅宗とともに移入され、*唐様と呼ばれて室町時代の禅宗寺院建築のなかに定着している。たとえば鎌倉円覚寺舎利殿にみられる瀟洒な外来文化の結晶が明確な様式として確立し、これが簡素化していくと、禅的空間ともいうべきものへと発展する。従来の*寝殿造は*書院造となり、浄土を再現した回遊庭園は自然を象徴した観念的小庭園へと発展する。生活空間としては床の間(室町時代には押板と呼称)、書院、飾り棚が成立し、石庭へつながっていく。それらは高度の精神的鑑賞空間であり、水墨画、詩画軸、墨蹟は床の間で、詩文の創作亭は書院で、唐物の賞玩は飾り棚で、自然との対話は枯山水との間という具合におこなわれた。このような禅寺の生活空間を基盤とした創作と鑑賞のなかから、五山文学、茶の湯、能、立花などが派生し、幽玄枯淡な芸術世界を形成したのであり、禅宗および禅宗美術はつねに表裏一体それに関与していたといえよう。〈衛藤 駿〉

1

2

3

禅宗美術 1.円覚寺舎利殿(室町時代) 桁行三間 梁間三間 一重裳階付 入母屋造 柿葺 国宝

2.大燈国師墨跡(看読真詮榜) 部分 縦53.4cm 国宝 大徳寺真珠庵 3.「達磨図」(鎌倉時代)絹本着色 104.8×46.4cm 国宝 山梨 向嶽寺

禅宗様 ぜんしゅうよう　日本建築史上、鎌倉時代に中国から伝えられ、おもに禅宗寺院に用いられた建築様式をさし、唐様建築と同じ意味である。はじめは禅宗寺院が主であったが、のちには一般の寺院や霊廟などにもひろく用いられた。奈良時代以来の和様建築と比較すると、間取り、構造、細部の装飾などに大きな相違がある。そのおもな特徴をあげると、(1)柱と礎石のあいだに礎盤という沓石を入れる、(2)柱の上下端に粽という丸みをつける、(3)*組物は柱の上だけでなく、その中間にも設ける、(4)肘木の曲線には円弧状のものを用い

る、(5)垂木という放射状の配置にする、(6)内陣に鏡天井を使う、(7)海老虹梁と呼ぶ曲線状の*虹梁を用いる、(8)窓に*火頭窓というアーチ形の曲線をもつものを用いる、(9)桟唐戸という桟で組んだ扉を使う、(10)貫の先端などに繰形という装飾をほどこす、などである。唐様建築の代表的な遺構には円覚寺舎利殿（鎌倉市）、永保寺観音堂（多治見市）、安楽寺八角三重塔（長野県）などがある。→唐様　→仏教建築　〈大河直躬〉

染色　せんしょく

●染色の起原　●染色の種類　●模様染めの技法と防染／圧力による防染／防染剤の付着による防染

染色とは、染料を用いて物に色素を浸透、定着させることで、これは、顔料を媒剤（ミディアム）によって物の表面に付着させることと一応区別して考えられる。しかし、染色といわれているもののなかにも顔料やまたは染料を顔料のように扱って塗ったり摺ったりプリントしたものは多く、染め、塗りといってもその境界点の近くでは両者の区別は判然としないところもある。また染色ということは右のように被染体は繊維・皮革・紙から木竹・骨角にまで及ぶものだが、一般に染色というと大体、繊維品を主としてこれに皮革・紙などを加えたものが考えられる。

●**染色の起原**　人類が非常に古い時代から色に関して強い関心をもっていたことは、今日未開民族の間における色彩への強い嗜好性をみれば明らかなことであろう。これら彼らの環境における外界の刺激、または彼らの内にあるものを外へ現わそうという無意識な強い創造への衝動と、また一方では可視的、あるいは不可視的な敵に対して自己を守ろうという目的をもっている。このためには彼らは各自の部族の色、家族の色、さらに信仰的ないし呪術的な意味をもつ色を決め、色彩それ自身はもちろんのこと、その材料にまできびしい使用上の制約を設ける。

色を求めて最初に扱われるのは、自然の産物をなんらの加工も加えずに用いることであろう。木の葉、花、羽毛、獣毛皮、貝、石など、なんでも色のあるものを身につける。

次に用いられるのが顔料（ピグメント）で、これは多く鉱物・石灰・泥（黄土・丹土）が粉末にして用いられた。それらはまず肉体を直接いろどることからおこなわれ、やがてこれで衣料に色をつけたりすることがはじまると、光線には強いが着用する上には水や湿気などに弱いこれらの顔料に対して、接着用の媒剤が考えられるようになる。やがて染料の使用がはじまり、まず水に溶解する染料を直接的に染めつける直接染料 **substantive dyes** から発酵染料（建染染料）**vat dyes** そして媒染染料 **mordant dyes** にまで進展していく。

染料の使用に関しては、前に述べた美的な創造性、信仰的ないしは呪術的な色のもつ象徴性のほかに、健康をたもち、または病気に対して効力のある薬草の液などに漬けた裂地を衣服に作って用いようという、薬物的な目的ということも考えられる。こういう染め色に関する考え方は非常に古い未開の時代から今日までなんらかの形でわれわれのなかに生きている。現在われわれが美しい色や模様を好むことはいうまでもないが、黒を喪の色とし、赤い色を暑さの象徴と考え、紺染めの手甲や脚絆がマムシよけになるとか、紫染めの蒲団が健康にいいとか、幼児の産着を蚤のつかないためにと鬱金染めにするとかいう習慣もあった。

●**染色の種類**　大別して無地染めと模様染めとする。無地染めは布または糸を一色に染めることで、これは染色の技術としてはむらなく染めるというだけのことで、それよりもまず、いかに色を出すかということが問題である。とくに化学染料のように染料をあらかじめ調合して所望の色を出すことのできない天然染料では、染料の採取とその取扱い、媒剤の分量、染色に要する時間、温度など、さまざまの条件が長い経験と修正によって、正しく処理されてはじめて所望の色が得られる。さらにたとえば藍と黄という二つ以上の色を合わせて緑をつくる場合には、一度下染めをして、その上に他の色をもういちど上掛けしなければならない。一つの色でも染料に浸す回数、すなわち、浴数によって色の濃淡の差が出てくるので、色を合わせることはむずかしい。

天然染料を用いるとき、所望の濃度をつくる場合、日本でも紫や茜・紅・藍などの濃色を得るためには、十数回から数十回の浴染がおこなわれた。ことに染色技術の進んでいない時代や場所では、想像に絶するほどの時間がこれについやされた。バリ島のテンガナンでは濃褐色に仕上げるのに五年かかったといい、東フローレスでは一〇年もかかったという。北スマトラのバタック族の木綿布は、藍染めでさえ一年から二年を要したといわれる。このようにして薄色を何度も重ねて染めたところに、暖かみと厚みのある天然染料独特の色あいが生まれたのであって、天然染料の色のよさの一つが、ただそれを用いたというだけでなく、これをいかに扱うかという点に大きな原因のあるのはいうまでもないことである。

以上の無地染めに対して、模様染めは染料を用いて布の上に模様を染め表わしていくので、これには生地の上へ直接色を塗っていく描き絵と、これを染料に浸して模様を表わす場合とがある。

描き絵というのはもっとも簡単な模様染めで、布面に絵を描くのと同じで、素朴なものには顔料や植物の汁などで、人体をいろどるのと同様に布面を彩色したにすぎないものもある。これが進んで、顔料もしくは顔料的に扱われた染料を用いたものに、たとえばプレ・インカの描き絵染めや、正倉院の染織品に見られる描き絵などがある。インドの描き更紗などはこれがさらに進んだ形で、一部に防染による浸染の用いられている場合もある。日本の「辻が花染」にも墨や朱などによる描き絵が見られるし、友禅染の一部にもおこなわれることがある。また著名な画家が着物や帯に墨絵で模様を描いたり、また墨のなかへ豆汁をすり込んだ豆描き友禅といったものもこの一部であろう。また布面へ直接色をつけるものにプリント染めや型摺り・摺絵・墨流しなどもある。

●**模様染めの技法と防染**　これに対して浸染によって模様を表わす場合は、それが単色の場合も多色の場合も、布面の一部に染料の浸透を抑制する防染が施されなければならない。ここに、どのような防染法を用いるかということで、種々の模様染めの方法が分かれてくるのである。

〔圧力による防染〕布面の一部をおおい、縛る、つまむなどの方法で押えて防染するもので、もっとも一般的なものに*絞がある。

絞は模様染めの技術としてもっとも古い歴史をもっており、世界の各地方でおこなわれてきた。それは極言すると、オセアニアを除いて世界の各地に分布しているといってよい。とくに東洋のインド、インドネシアの絞は有名で、今日一般に学術用語として用いられているプランギ（マライ語）やトリティック（ジャワ）、バンダナ（インド）はそれぞれの地方のものである。インドの絞は、木綿または絹に精細なつまみ絞と縫いしめによる多色な花模様やインディアン・パイン（ペイズリー）などの模様を表わしたものが多い。

インドネシアは各島々によって材料も技法も異なるが、スマトラ、バリ島の絹絞では中央を大きく無地に絞って周縁部に縫い絞りの模様を配したスレンダン（掛布）、ジャワ、セレベスの木綿絞などが知られている。アフリカにも毛織物や木綿の絞に民俗的な素朴な力強さを見せたものが多い。

アメリカ大陸では、メキシコ、グアテマラ、アルゼンチンなどにもあるが、古くプレ・インカ時代のペルーの絞は強撚糸で織った弾力のある木綿をつまんで、石垣のようにびっしりと詰めて絞ったもので、他に類例のないめずらしいものである。日本の絞はおそらく中国からその技法を学んだものであろうが、中国の絞が現在では主として南シナ方面の民俗的なものになっているほか、俗に蒙古氈といわれるフェルトの絞などに見るような大柄な単純なものが多いのに対して、非常に多様なものに発展している。

上代染色の*纐纈から平安・鎌倉を経て室町時代のなかばごろから現われた「辻が花染」の精巧な絞は、さらに江戸時代に入ると、いわゆる京匹田系統の精細なものとなった。一方、鳴海・有松でおこなわれた庶民的な木綿絞にも三浦・くも・巻き上げ・羅仙・帽子などのくくり絞、養老・もく目・日影などの縫い締めなど、基本的なものだけでも数十種にわたる技法がおこなわれている。

板や木片を用いてその間に布をはさんで染める板じめ染めと同じものには、古く中国から日本に伝来した纐纈がある。多色な板じめ染めとして、その技術の細部は現在不明であるが、中国で後世までおこなわれた技法に、文様を透彫した二枚の木型の間に裂をはさんで、ふいごを用いて多色の染料を通して染める方法があり、あるいはこれと関連があるのではないかと考えられる。日本の板じめ染めは、その後板を多く用いてその間へ裂地をジグザグにはさみしめて染める技術に発達したが、これは大正で終っている。現在は、有松地方で雪花絞といわれた、裂を細かくさまざまに折り畳んで両側から二枚の木片をあててしめて染める技術が残っているようである。

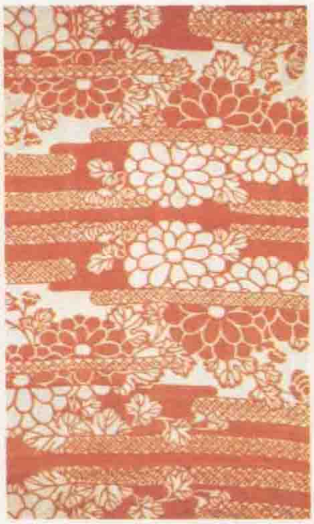
絞は元来染め色と生地のもつ自然色で模様が染め出されるものであるが、これが多色でおこなわれる場合、一色ごとに絞のくくりの一部をといて数色を染めることがおこなわれる。浸染の代わりに彩色を加えることもあるが、あまり技巧的になりすぎるとかえって絞本来の味が失われる。

〔防染剤の付着による防染〕防染法としてもっとも広い技術の幅を持つもので、生地の上へ蠟・糊・泥土・ゴムなどの染料の浸透を防ぐ物質を接着して、これによって模様を表わす。この防染の施し方によって手描きと型染めに分かれる。

(1)蠟防染　いわゆる*﨟纈で、バティック **batik** というのはこの技術の本場ともいわれるジャワの言葉である。バティックのおこなわれている地方

↑6

↑5


↑3

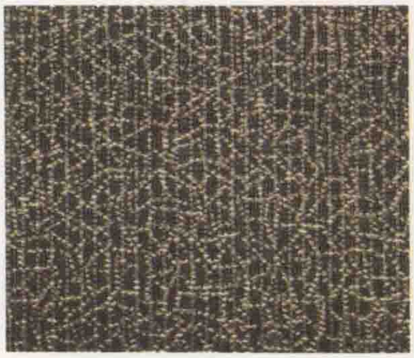
↑1

2↓

↓7

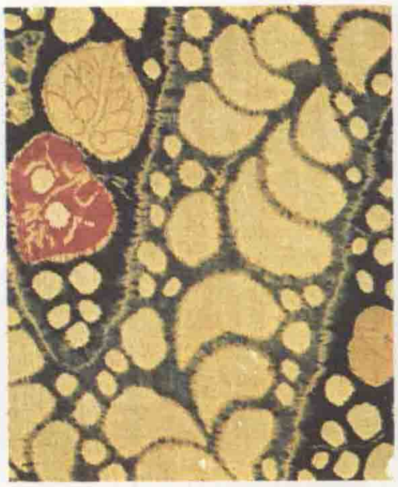
染　色

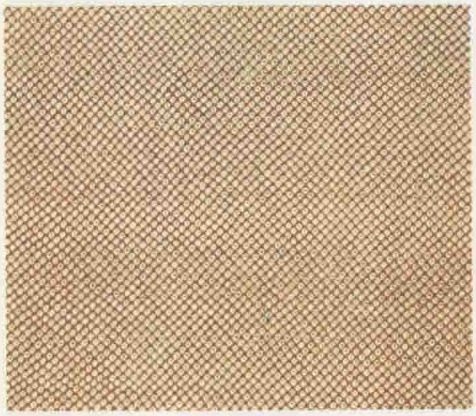
1.筒描き草木染め（江戸）
2.加賀友禅裂　（江戸）
3.板締め裂　（明治初期）
4.絽地江戸小紋（江戸末期）
5.琉球紅型　（江戸）
6.臈纈綾　紫地花卉文（奈良）
7.赤地縞文纐纈布（奈良）


4

日本の色名〈天然染料によるもの〉

色名	色目	材料	染色法その他
藍色	紺より淡い青	アイ	蒅または藍玉に水・小麦粕・木灰汁・石灰など加えて藍甕の中で醗酵させてから染める
藍鼠	藍味の鼠	アイ・ヤシャ・鉄漿	中浅黄よりやや淡く藍で染め、ヤシャと鉄漿との混合液で染める
青磁色	やや黄味ある淡青	アイ・カリヤス	青磁色ともいい淡藍下にカリヤスを淡くかける
青鈍色	藍味勝の淡墨	アイ・ヤシャ・鉄漿	藍鼠の場合よりヤシャと鉄漿とをきかす
赤香色	代赭のような色	チョウジ・灰汁・鉄漿	古く丁字染めであったが近世以降梅谷渋（ウメ・ハンノキ）染となった
赤蘇芳	赤	スオウ・明礬	はなきスオウの煎汁と明礬とで染める
茜	茜	アカネ草根・灰汁	アカネ草の根の煎汁と灰汁とで染める
浅黄	浅黄	アイまたはクサギの実	藍色より淡く、アイで染める。またクサギの実の煎汁で染める
小豆色	黒味の赤	スオウ・渋木（ヤマモモの樹皮）・鉄漿・灰汁	スオウと渋木の煎汁に鉄漿と灰汁とで染める
飴色	暗黄	カリヤス・ヤシャ・鉄漿	カリヤスとヤシャの煎汁に少量の鉄漿を添加して染める
鶯茶色	帯茶黒の緑	渋木・明礬・鉄漿	渋木と明礬とで染め鉄漿をかける
鬱金	黄	ウコン粉・酢	ウコン粉の煎汁に酢を添加して染める
薄色			色目に関係なく染色の淡いものをいう
江戸紫	青味勝の濃紫	紫根・サワフタギの灰またはツバキ灰	紫根を微温湯でもみ出しサワフタギの灰またはツバキ灰で染め汐数を増して濃くする
海老色	紫黒または赤紫	蘇木・明礬・ヤシャ・鉄漿	蘇木と明礬で染め、その上にヤシャと鉄漿とをかける
燕脂	濃紅	ベニバナ・早稲藁の灰・酢	餅紅を早稲藁の灰汁で出し酢を加えて染め汐数を重ねる
黄丹	紅味の梔子	ベニバナ・クチナシ・灰汁・酢	黄丹ともいい、まず淡紅を染めその上をクチナシの実の煎汁で染める
褐色	藍黒	アイ・墨	かちん色ともいい、藍で紺色を染めさらに墨をかける
蒲色	赤味ある黄	梅谷澁・石灰	梅谷渋で染めて石灰で発色させる
韓紅花	濃紅		燕脂に等しい
革色	帯黒納戸	アイ・渋木・鉄漿	浅黄染の藍下に渋木で染め鉄漿をかける
苅安	黄	カリヤスまたはコブナグサ	カリヤスあるいはコブナグサの全草の煎汁で染める
黄橡	黄褐	ツルバミの実・灰汁	木蘭色ともいい、ツルバミの実の煎汁と灰汁で染める
黄蘗	やや青味の黄	キハダの樹皮	キハダの樹皮の煎汁で染める、無媒染
京紫	赤味勝の紫	紫根・灰汁・酢	紫根と灰汁とで染色の際酢を添加し灰汁の作用を弱める
銀鼠	銀味の鼠	アイ・ヤシャ・鉄漿	藍で浅黄色に下染めし、その上にヤシャと鉄漿をかける
梔子	赤味の濃藍	クチナシの果実	クチナシの実の煎汁で染める。無媒染
皁	黒	ツルバミの実・鉄漿	ツルバミの実の煎汁と鉄漿とで染める。またカシの実も使用される
紅	紅		燕脂に等しい
桑	淡黄	クワ根および樹皮	クワの根・樹皮の煎汁で染める。良好の染料とはいえない
滅紫	紫の中色	紫根・灰汁・酢	紫根染の中色に対する古い呼称
黄櫨染	黄赤	ハゼ・スオウ・紫根・灰汁・酢	時代によって色目に相違はあるが、上記材料によって染められる
濃色	紫または紅の濃色		紫・紅のほか一般に淡色の対照語としても使用される
古代紫	黒味の赤紫	紫根・灰汁	紫根染で汐数を重ねた濃色染
紺色	濃藍	アイ	藍染で汐数を重ねもっとも濃く染めたもの
桜色	淡紅	ベニバナ・灰汁・梅酢	古く一斤染といったもので淡い紅染
朱色	やや黄味ある赤	ベニバナ・ウコン・灰汁・梅酢	鬱金の下染めに紅をかける。また鬱金を強くすると洗朱となる





8.花文綴錦裂(奈良) 9.鯉模様木綿中形(江戸) 10.七宝花菱文紋裂(室町) 11.辻が花染紬裂(桃山) 12.和更紗(江戸) 13.茶屋染(江戸) 14.鹿の子紋(江戸)

猩々緋	くすみある深紅	コチニールほか	コチニールの明礬媒染で染める。コチニールに代ってラックやグルメスでもよい。いずれも動物染料で輸入品
蘇芳	やや紫味の紅	スオウ・灰汁	はたき蘇芳の煎汁と灰汁で染める
纁	淡緋(赤黄)	アカネ・灰汁	アカネの煎汁と灰汁とで染める
退紅色	淡紅	ベニバナ・灰汁・梅酢	ベニバナの一汐染で前出の桜色に等しい
茶色	黒味ある赤褐	渋木・ハンノキ皮・石灰	渋木で染めて乾燥し、榛皮の煎汁に通し石灰で発色する
丁字	茶	チョウジ・鉄漿・灰汁	古くは真のチョウジを使用したが、のちには渋木を主体として梅谷渋・カリヤスなどを併用して染めた
橡色	黒	ツルバミ実・鉄漿	クヌギ果実の煎汁と鉄漿とで染める、皀に等しい
鉄色	赤味または緑味ある黒	アイ・渋木・ヤシャ・鉄漿	濃い浅黄の下染に渋木とヤシャとをかけて乾し、鉄漿で留める。濃色には汐数を増す
鳶色	トビの羽色	渋木・鉄漿・明礬・灰汁	渋木の煎汁で染め、鉄漿・明礬・灰汁で留める
茄子紺	赤味の紺	アイ・スオウまたはアカネ	藍で正紺を染めスオウまたはアカネを上掛けする
納戸色	やや緑味の青	アイ	正藍で紺染するまでに得られる青色
鈍色	濃鼠	アイ・豆汁墨	豆汁墨（豆汁に松煙を加えたもの）の藍染。また藍染にタンニン剤と鉄漿で黒味をつける
鳩羽色	帯濃紫鼠	カリヤス・紫根・灰汁	古くは上記の材料によったが、後にはヤシャと鉄漿とで染めスオウの上掛けをする
花色	露草花色のような青	アイ	藍染にキハダをかける
縹色	青	アイ	花色に等しい
緋色	濃赤	アカネ・紫根・灰汁	濃色は上記材料で染め、淡色は紫根を加えないで染める
鶸色	黄味勝の萌黄	アイ・渋木・明礬・鉄漿	水浅黄の上に渋木と明礬とで染め鉄漿をかける
藤色	淡紫	スオウ・灰汁・鉄漿	スオウの灰汁媒染の上に鉄漿をかける
二藍	赤味の藍	アイ・ベニバナ	藍と呉藍（ベニバナ）との併用から生れた色名で、藍下の上に紅染をする
紅花	紅	餅紅・早稲藁の灰・梅酢	餅紅を早稲藁の灰汁で浸し、梅酢（烏梅または剝梅）で紅染する
紫	紫	紫根・灰汁	江戸紫の項参照
萌黄	黄味勝の緑	アイ・カリヤス・明礬	水浅黄の藍下にカリヤスの煎汁をかけ明礬水を通す
山吹色	赤味勝の濃黄	ウコン・灰汁	欝金粉の煎汁と灰汁とで染める
利久鼠	緑味の鼠	梢(ヤマリンゴ)皮・煉墨	梢皮の煎汁と煉墨とで染める

は、インドネシアではジャワのほか南スマトラ、セレベスなどで、インド、海南島、華南、中近東のボハラ地方、アフリカの西部などでもおこなわれている。熱を加えて溶解した蠟を用いて布面に模様を描くのに、ジャワではチャンチンという細い口のついたパイプ状の器具へ蠟を入れてこれを傾けて線を描き、インドでは細い鉄の串のようなものに人毛やアロエの繊維を巻きつけ、これに蠟を浸ませて描く。ジャワでは一九世紀のなかごろからチャップという銅版を用いたプリントの方法がおこなわれ、安い大量のものは、多くこれによってなされるようになった。

日本の蠟染めは、奈良時代に中国から伝えられたもので、今日正倉院の染織品にこれを見ることができるが、蠟は手描きでなく、型（おそらく木型）を用いてスタンプ式に押捺されている。その後この技術はいつしかおこなわれなくなり、明治時代にはいってふたたびジャワの更紗などによって技術が復活して今日に至っている。

(2)糊防染　米の糊を主剤としてこれによって模様を描いて防染するもので、世界的にみると蠟ほどおこなわれていない。ジャワの一部で古くおこなわれたほか、各地の民俗のなかに、たとえば、ヨーロッパでは、スイス、チェコスロバキアなどに木版を用いて綿布・麻布などに糊（ここでは小麦糊）を置いた藍染めが残っていたが、今日はほとんどみられない。糊防染が極度に発達したのは日本で、大体中世末ごろから盛んにおこなわれはじめ、最初は型紙に模様を彫り抜いたものを用い、篦で糊を置いて小紋染や素襖・大紋などに大きな紋所を白抜きにすることがおこなわれていたが、江戸時代前期から中期はじめにかけて、細い糊の

線を手描きにして模様を描き、これに染料や顔料を塗って日本独特の糊防染の染色が完成された。

琉球の紅型は小紋系の型染と友禅染の塗染とが一つになったようなもので、型による絵模様としてその華麗な彩色とともに独特の美しさを持っている。現在重要無形文化財に指定されている芹沢銈介の型絵染は、その紅型の技術をさらに日本的な絵模様染に発展させたものである。型染ではこのほかに小紋よりやや模様の大柄な*中形がある。これは江戸時代に庶民の浴衣に用いられた木綿布に藍染めしたものだが、夏の単衣で着るもので、表裏から糊を置いて染めてある。庶民の夏衣に対して武家の女性の用いた茶屋染は上質の苧麻布に手描きで精細な模様を糊置きして藍染めしたもので、糊防染の染色の中でも、もっとも時間と労力のかかったものであろうといわれる。

友禅染も小紋染も中形染も、明治中期以後はもっぱら化学染料が用いられ、友禅の糊も最近は生ゴムを用いることもおこなわれている。しかし、その反面、伝統的な天然染料を用いたものも一部ではあるがおこなわれており、限られた人たちの間で愛好されている。

プリント染については、最初に描き絵染のところでふれたように、インドにおける更紗に、描き更紗とプリント更紗があり、この両者が併用され(模様の線をプリントして、手彩色を加えるというように)、さらにこれに蠟の防染を加えたものもある。プリントは凸版の木型で、これを部分的に用いて模様が構成されていく。現在イランでおこなわれているものは、その大半がこのブロック更紗である。更紗はさらに一八世紀ごろヨーロッパにはいってフランス、オランダあたりでかなり精巧なプリント更紗がつくられている。江戸時代後期に南蛮船によって日本に輸入されたものにはこの種のものが多い。日本でおこなわれた木型を用いたプリントは、奈良時代の摺絵の技術の系統で、のちに蛮絵の摺り紋などに残っていったが、近世のものは型紙を用いて布面に直接染料を施すことがおこなわれている。しかしこれがもっとも効果的に用いられるようになったのは、明治以後の写し糊による型友禅である。これは糊を用いる代わりに、一色ずつ数多くの型紙を用いて染料を直接布地へつけていく方法である。

最後に無地染でもなく、描き染でもないものに、染料自体のつくる模様を生地に写していく、*墨流し系統のプリント染がある。外国のものでは、これを紙に染めつけたマーブル・プリント marble printing がある。トルコのものが有名で、現在でも精巧なものがつくられている。日本でも古くは染め紙が用いられていたが、近世末期から布に応用され、糊を交えた染料などによって同様のものがつくられている。〈山辺知行〉

山水屏風 せんずいびょうぶ ⇨障屏画

銭選 せんせん (一二三九―一三〇一) 中国、元代の画家。字は舜挙、号は玉潭。霅川(今の浙江省呉興県)の人。宋の景定年間(一二六〇―六四)に郷貢進士となり、元時代の初期の呉興の八俊として趙子昂らとこのなかに数えられた。趙子昂らは元朝に迎えられたが、彼は頑として仕えず、詩画に志を専一にして一生を終った。彼の画は山水を趙令穰・趙伯駒の青緑画法に学び、人物は李伯時、花鳥は趙昌・易元吉の風を学んだ。しかし現在に伝わっている画は花鳥画が主である。彼の画はその性格が反映していずれも高雅で、故宮博物院には『盧同烹茶図』『秋瓜図』『茘枝図』『牡丹図巻』などがあってその画風を見ることができる。日本では『君台観左右帳記』に人物・山水・花鳥・禽獣を善くすとあり、上の部に置かれている。彼の画と称する花鳥画は多く伝わっていて、その名は広く知られているが、真跡と称せられるものはまことに少ない。〈杉村勇造〉

戦争画 ドラクロア「キオス島の虐殺」(1824)
油彩 422×352cm パリ ルーブル博物館

戦争画 せんそうが 歴史画の一部門。歴史上民族の争いや国の興亡にかかわって戦った偉大な英雄をたたえる目的で制作され、激しい戦闘の情景を記録的に描いているものが多い。この種のものを挙げると古くはギリシア、ローマの浮彫にもあるが、ポンペイの廃墟で発見されたモザイク『イッソスの戦い』、レオナルド・ダ・ビンチの『アンギリアの戦い』、ルーベンスの『アマゾンの戦い』、あるいはドラクロアの作品にもいくつかの名作がある。作画法もルネサンス以降のものは主題の表現に遠近法を用いて構成し、絵画的にもすぐれた作品が多い。パウロ・ウッチェロの『サン・ロマーノの戦い』やベラスケスの『ブレダの開城』などである。

英雄賛美や記録として描かれた作品は、各国の王室や美術館に所蔵されて今日に伝えられているが、戦争による市民の災禍に眼をむけたり、あるいは革命の記念像として制作された戦争画が現われてきたのは比較的新しい。スペインに介入したナポレオンにスペイン民衆が蜂起した史実とともに画家*ゴヤの眼の訴えるものを表現した『五月二日の変』や『五月三日の処刑』あるいは数多く作画された版画『戦争の惨禍』などはこの種のものであり、文献・記録によって作画されたドラクロアの『キオス島の虐殺』も、また近年世界の思想的対立や帝国主義的独裁者によって惹起された戦争批判をヒューマニズムの精神から訴えているピカソの『ゲルニカ』などは戦争画としてその発想は新しく、たんなる記録画ではないものとして挙げなければならない。

日本でも古くは絵巻物として『平治物語絵巻』『後三年合戦絵詞』『蒙古襲来絵詞』など資料的価値をもつものがあるが、いずれも取材は戦乱を扱っているが多分に装飾的であり、華麗な画人の発想となっている。近代になって日清・日露の戦争では、いわゆる西欧的思考から記録画的要素をもって作画されたものが旧海軍兵学校(現在江田島第一術科学校参考館)に多数収蔵されている。この種のものはいずれも戦果を記念し、民族の高揚を謳歌する資とされた感がある。日中戦争から太平洋戦争にかけては、軍の企図によって国民の戦意高揚の目的で、当時の画家に制作を委嘱した多くの作品がある。これらの作品は戦後アメリカ本国に接収されていたが、先年日本に返還されている。そのなかには、絵画としてその技の見るべきものはあるが、いずれも戦争場面のエピソードとしての取材が多く、たんなる記録画にとどまっている。〈寺田春弌〉

セント・ポール大聖堂 ―だいせいどう Saint Paul's Cathedral ロンドンにある英国国教会の聖堂で、地下には有名人や芸術家の墓や記念碑の多いことで有名であるが、建築的にはヨーロッパにおける古典主義様式を代表するものであり、一七世紀イギリスの大建築家クリストファー・*レンの傑作として知られる。一六六六年のロンドン大火で、ゴシック式のセント・ポール大聖堂その他の諸聖堂が倒壊し、レンは再建のための勅任委員に任命された。セント・ポールの設計に着手したのは二、三年後のことである。レンの原案は、基本的にはギリシア十字型プランに大円蓋を組合せた、当時のイギリスでも画期的なものであったため、保守層の反対にあい、三次にわたる設計変更と修正を重ねたのち、一六七五年に起工され、一七一〇年に完成した。結局、伝統的な長堂式が採用されているが、双塔と円蓋の設計には同時代のバロック的思考と技術の反映が見られるほかは、イニゴー・*ジョーンズ以来の古典主義的様式が建物全体を支配している。西正面は上下階とも二本一対ずつのコリント式円柱と片蓋柱でエンタブラチュアを支え、双塔の間のペジメントには聖パウロの改宗の場面が浮彫で表現されてい

セント・ポール大聖堂　正面。全長175m，正面の幅55mの規模をもつ大聖堂で，高さ111.5m，交差部床面から内殻天井までは65.3mある。第二次大戦でかなり破壊されたが，イギリス最大のモニュメントとして周辺を含めて復興されている

る。頂塔（ランターン）を戴く円蓋の外殻と穹窿の間には、人目にふれない工学的機構、すなわち煉瓦製の円錐体が組み込まれており、これによって頂塔の重量を支えている。レンは芸術家にして科学者というルネサンス人のタイプに対抗しうるバロック時代の天才であったが、彼の科学的理念と芸術的理念とは、工学的知識を媒介として統合されていたのである。この建築について、外見上同一モチーフが反復配列されすぎるとか、内部の列柱やアーチの配列に視覚的統一が欠如しているなどの批判もある。これらはしかし、最新式のバロック的構想の積極的な現われ方としてそれなりに評価されうるものであろう。〈浜谷勝也〉

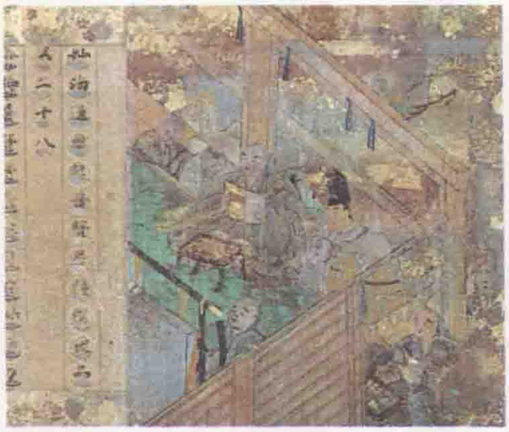
千利休　せんのりきゅう　（一五二二—九一）安土桃山時代の茶匠。利休流茶道の開祖で、茶聖とさえいわれている。また、珠光・鳥居引拙・武野紹鷗に次ぐ茶の湯の名人と称せられた。姓は田中。遠祖は安房の豪族里見義俊の次男田中五郎。祖父を田中千阿弥といい、山城の人であったという。父の与兵衛のとき、和泉の堺に移住し、魚問屋を生業とし、納屋衆に列した。利休は、この与兵衛の長男として大永二年に生まれ、祖父千阿弥の一字を取って千氏を称したという。家業を継いだが、当時流行の茶の湯にふけり、家業は二の次であったらしい。はじめ茶の湯を北向道陳に学んだが、道陳の紹介で、武野紹鷗に師事し、珠光流の侘茶事を究めた。また、大徳寺の笑嶺宗訢に参禅し、通称与四郎を宗易と改め、抛筌斎と号している。堺の茶匠、今井宗久・津田宗及の紹介で、織田信長に仕えて、御茶頭となったが、信長の死後、豊臣秀吉の御茶頭として三千石の知行を与えられた。山崎の妙喜庵に侘茶室待庵を建てたのをはじめとし、大坂城内に秀吉が黄金の茶室と山里の数寄屋を建てたときにも、指図を命ぜられ、茶匠としての見識のほどを示し、秀吉の信任を得た。天正一三年（一五八五）一〇月七日、秀吉が禁裏の小御所で黄金の茶事を催し、正親町天皇に御茶を献上したとき、はじめて利休居士と号し、御茶事の後見役をつとめている。同一五年一〇月朔日の北野の大茶の湯にも、津田宗及とともに後見役をつとめたが、同一八年の小田原陣から帰京の後、大徳寺の山門に利休が寄進した金毛閣上に自像を安置したことなどで処刑され、同一九年の二月二八日、京都の自邸で切腹して果てた。年七〇。珠光を尊敬し、珠光所持の茶器をあつめて秘蔵したほか、新儀の道具と称し、阿弥陀堂釜、竹の花筒、今楽茶碗、釣瓶水指、竹の自在などを創作した。数寄屋と露地の様式を完成し、茶花の法式を定め、茶道の理論、茶人の資格などを規定し、茶道文化に貢献すること甚大であった。〈桑田忠親〉

善派　ぜんぱ　鎌倉時代の初期から中期にかけて奈良を根拠として造像活動をした仏師の一派。善円、善慶など善の字を付した名がつくのでこう呼ぶ。西大寺中興の叡尊と関係が深く、善円作愛染明王像（宝治元年、一二四七）、善慶作釈迦如来立像など西大寺の像は叡尊の発願で造立され、善慶の子善春は弘安三年（一二八〇）に八〇歳の叡尊の寿像を制作している。その作風には同じ奈良仏師である*慶派との関係を無視し得ない面もあるが、多少異なった作風を示しており、善派がいかなる系統の仏師であったかは明確ではない。これら善派とよばれる仏師も同一系統に属するとはいえ、それぞれ固有の作風をそなえており、善円は工芸的な手法に、善慶は神経の細かな作風に、善春は肖像彫刻に妙をみせている。代表的な作に、善円が嘉禄元年（一二二五）海住山寺でつくった東大寺指図堂の釈迦如来坐像、建長元年（一二四九）善慶のつくった西大寺の清凉寺式釈迦像がある。〈佐藤昭夫〉

ゼンパー　Gottfried Semper（一八〇三—七九）ドイツの建築家・建築理論家。一一月二九日ハンブルクに生まれ、ゲッチンゲン大学で法律と数学を学んだのち建築に転じた。ミュンヘンの建築家ゲルトナー Friedrich von Gärtner（一七九二—一八四七）に師事し、古典主義の感化を受ける。フランス、イタリア、ギリシアを研究旅行後、一八三四年ドレスデン芸術アカデミーに教授として招かれ、同地のオペラ・ハウス（一八三八—四一）を設計した。四九年以後、ロンドン、チューリヒ、ウィーンに住み、それら各地の劇場や博物館の設計にあたった。五月一九日ローマで没。また著書『科学、工業および芸術』『工学および工学技術的芸術における様式』などにおいても、時代をリードする理論を発表した。〈野村太郎〉

扇面画　せんめんが　扇形の画面に描かれた絵。*扇は日本の特産品として古くから内外で愛用され、その表面に絵を描くこともおこなわれていた。一二世紀後半には『扇面法華経冊子』（扇面古写経）などの遺品を見ることができる。現在、大阪四天王寺に五帖、東京国立博物館に一帖、その他諸所に数葉がのこるが、もとは『法華経』八巻に開結経二巻を加えた一〇巻がそろっていたと思われる。扇の料紙に下絵を施した上に経文を書し、二つ折りにして粘葉綴にしたものである。当時流行した*装飾経の一つで、下絵には経文の内容に関係ない一般の風俗画が用いられている。図取りの墨線には木版が使用された形跡があり、その上に大和絵風の手法で美しい彩色が施され、また地紙にも金銀の箔、墨流しの模様などを用い、藤原貴族の耽美主義的傾向をよく反映している。同じころの作とみられる厳島神社の彩絵檜扇は、細い檜の薄板を連ねて扇とし、表裏に濃麗な岩絵具をもって装飾画を施したものである。室町時代には扇屋と称する専門の職業も現われ、数多くの扇面画が作られていたことが想像され、またこの時代の遺品として南禅寺の扇面などをあげることができる。室町後期になると屏風の表面に扇を貼ることが流行し、扇面屏風と呼ばれた。とくに扇面を意匠的に不規則に貼ったものを扇面散しと称した。これらには扇を全開したもの、半開きにしたものなどがあり、また実物を貼った例も見られる。桃山末期に出た*俵屋宗達は扇面画を数多く作っており、その特殊な画面形式を巧みに活かして独得な扇面画様式を生み出した。ことに対象を扇形画面に従って放射状に配置する構図法は、のちの屏風絵などにおける彼独自の画面構成を創り出す基盤となっている。〈村重　寧〉

扇面画　〈右〉伝俵屋宗達「扇面散図」（江戸前期）　紙本金地着色　二曲屏風一双の部分　156.0×168.0cm　重文　〈左〉「扇面法華経冊子」（平安後期）　紙本着色　縦25.5　上弦49.3　下弦18.4cm　国宝　大阪四天王寺



ソ

そ

相阿弥 そうあみ ⇩三阿弥

象嵌 ぞうがん 金属の表面に他の異なった金属を嵌め込んで文様を表わす技法。その基本的技法は金属ばかりでなく、木材・陶土などについても用いられ、*木画とか*螺鈿という語がある。象嵌に類する術語には象眼・鋑鏤・璵嵌・陥金・嵌金などがあり、金属に関した文字が多い。金属の象嵌は銅・鉄などの地金に金銀を嵌めこむものが多い。すでに中国においては秦や戦国時代にあり、日本では古墳時代後期にその遺品がみられる。もっとも古い技法は糸象嵌で、このほか平象嵌・布目象嵌・高肉象嵌・切嵌象嵌・銷込象嵌などの技法がある。

糸象嵌は線象嵌とか針金象嵌ともいう。鏨をもって地金の表面に文様なり文字の形を線彫し、この痕に細い他の金属の針金をたたきこみ嵌めてゆく法である。古墳出土の刀身・柄頭・鞍輪などに作例がある。平象嵌は金属の表面を文様の形に一段低く彫り下げ、ここに同じ形に切った他の金属板を埋めこみ、平らに磨く法で、線象嵌とともに広く応用される象嵌法である。*埋忠明寿は金・銀・赤銅・素銅を真鍮地に平象嵌して華麗な鐔を作ったことで広く知られている。

布目象嵌は鏨で地金に細かい竪横の筋をきざみつけて布目状にし、その上に金・銀の薄板をのせて嵌込み、布目の筋目にかませて嵌めたもので、南蛮渡来の技法と伝えられている。高肉象嵌は象嵌しようとする金属を高肉彫し、これを嵌めて、地金の表面より凸出させる法である。据紋象嵌というのもこの手法の一種である。

切嵌象嵌は薄い地金を切透し、その透しの間に他の金属を嵌通して地金に密着させる法で、両面から同じ意匠がみられるようになる。銷込象嵌は地金の表面を薄く毛彫したり、傷つけて、金箔などをすりこむ法である。このほか平象嵌・糸象嵌を主とした加賀象嵌、布目象嵌を主とした肥後象嵌など地方的特色を示す呼称がある。〈中野政樹〉

装飾経 そうしょくぎょう 料紙、表紙、見返しなどに装飾を施した経。写経は本来白紙に墨で書するのがふつうであるが、紫(紺)紙に金泥で書したり、地に砂子や切箔を置いたものが奈良時代にはおこなわれ、また見返しに山水画を描いた例も正倉院の『梵網経』に見られる。この傾向がさらに進み、平安後期にはいちじるしい装飾化の風潮が現われた。当時の貴族たちはみずからの信仰心の証明にこぞって写経をおこなったが、とくに院政期にはそれらを美しく飾ることに異常な熱意を燃やした。藤原時代は仏画の世界でも貴族趣味を反映して繊細、優美な装飾性が強く表出されたが、写経においてもさまざまな手法を用いて意匠に善美が尽くされた。表紙や見返しにその経文の内容にふさわしい絵や文様を美しく描き、本紙にも金銀の砂子、切箔を散らして葦手絵を付すなど、耽美的な趣好が強く見られる。さらには経意とはまったく関係のない世俗画が経文の下絵に描かれるなどのはなはだしい例も現われた。

遺品中もっとも古い『久能寺経』は静岡県久能寺に伝わったもので、法華経二八巻に開結経二巻を添えた一具三〇巻であったが、現在は一部が寺外に流れ、東京国立博物館など諸家に分蔵されている。待賢門院をはじめ一人一巻を書写し、各巻末には結縁者の名が付されており、それらから推すと、永治元年（一一四一）ごろ鳥羽上皇らを中心に制作されたものと考えられる。見返しの部分に大和絵風の人物、風景が描かれ、その作風はやや地味であるが、素朴な作りに時代的な古さを感じさせる。

厳島神社に伝わる『平家納経』は、長寛二年（一一六四）に平清盛が一門を率いて同神社に奉納したもの。願文一巻、法華経二八巻など三三巻から成り、各巻とも表紙、見返しに美しい文様や絵を描き、本紙にも表裏に金銀の砂子、切箔、野毛、下絵、葦手などを施し豪華さを極めている。文字も金泥、群青、朱などを混えて書し、また軸には木や水晶を用い、金銀の飾金具を付するなど装飾経としてもっとも美しい形で完成された作品といえる。表紙、見返しの絵は唐絵風と大和絵の作り絵風のものがあり、画法からはいくつかの系統が認められる。それらのなかにはとくに四季絵などの大和絵屏風に用いられた図柄、技法が見られ、また王朝風俗を扱った物語絵風のものもあり、当時の大和絵の一面を伝える作品として貴重である。

四天王寺に伝わった扇面写経（『扇面法華経冊子』）は扇形の紙面に下絵を施し、その上に写経しためずらしい形式の装飾経である。一二世紀後半の制作で、現在同寺のほか東京国立博物館などに分蔵されている（→扇面画）。このほかにも五島美術館の『観普賢経冊子』、上野家の『法華経冊子』などの遺品を見ることができる。〈村重 寧〉

宗達光琳派 そうたつこうりんは 江戸時代に栄えた装飾画の流派。宗達を祖とし、光琳が大成した。新しい感覚をもって純日本的な装飾美を追求、完成した画派として近世絵画史上重要な位置を占める。工芸意匠とも関連をもち、漆器・陶器・染織などのデザインとも少なからぬ影響関係を示している。*俵屋宗達は町絵師であったが絵巻などの大和絵の古典に親しみ、これに新興町衆の精神を反映させて新しい絵画様式を確立した。とくに障屏画は桃山金碧画の力強い生命力を保ちつつこれをいっそう純化して装飾画の神髄に迫るものである。また水墨画は柔らかい墨調の変化を微妙に使い分けた独得のもので、大和絵水墨画と呼ばれている。同時代の*本阿弥光悦は書・陶芸・漆芸などにすぐれ、その豊かな造形感覚は宗達ばかりでなく以後のこの派の作家たちに大きな影響を与えている。宗達の後継者には宗雪、相説がおり草花図を得意とし、師の作風を繊細にしその様式の一面を伝えている。元禄ごろ現われた*尾形光琳は、はじめ狩野派などを学び、また本格的な画家としての出発は遅れたが、宗達の作品に触れて目覚め、その様式を習得しつつ新展開させた。彼は宗達の画風をさらに洗練し、装飾美をいっそう明快に抽出して独自の様式を大成した。光琳の弟*尾形乾山は陶芸家として有名であるが画業にもすぐれ、絵付にも通ずる即興的な装飾性の強い作品をのこしている。その後乾山の弟子立林何帠、光琳を慕った渡辺始興（一六八三—一七五五）、深江蘆舟らが出てそれぞれの立場でこの派の画風を継いでいる。文化文政期に活躍した*酒井抱一は諸派の画法を遍歴した末、光琳に強く傾倒しその芸術の再興を志した。作風はむしろ光琳の艶麗さを排し

装飾経
〈右〉「久能寺経」(平安後期) 第五薬草喩品の見返し絵 縦25.5cm 重文 個人蔵
〈中〉「平家納経」(平安後期) 法華経安楽行品見返し 縦約26cm 国宝 広島 厳島神社
〈左〉「一字蓮台法華経」(平安後期) 普賢勧発品見返しおよび冒頭部 縦26.1cm 国宝 奈良 大和文華館

豊かな詩情をたたえた優美な装飾画風を確立した。その弟子には鈴木其一(一七九六—一八五八)、酒井鶯蒲(一八〇八—四一)らがおり、また明治以後もこの派の芸術に心酔する者多く、近代の日本画に少なからぬ影響を及ぼしている。〈村重 寧〉

曾我蕭白 そがしょうはく (一七三〇—八一) 江戸中期の画家。本姓三浦。左近次郎・暉雄・飛鸞・鬼神斎など多くの名号をもつ。京都の商家の出身と推定され、はじめ京狩野の画家高田敬甫(一六七三—一七五五)について学び、また雲谷派の影響も受けたが、室町時代の画家曾我*蛇足、桃山時代の画家曾我直庵に私淑、みずから蛇足一〇世を名乗った。三〇歳代前半に数度にわたって伊勢地方に旅行、天然寺(津市)、朝田寺(松阪市、作品現存)などで大画面の制作に存分の力を発揮し得たことが、蕭白に大きな契機を与え、奇矯なデフォルメ、強烈な色彩や明暗のコントラスト、あくの強い筆法を特徴とする特異な画風を作り出すことに成功、京坂における人気作家の一人として活躍したが、またその奇行ぶりも多く伝えられる。天明元年一月七日没。近年、蕭白の卓越した表現力、正統な画技の教養などに対して、高い再評価が加えられつつある。代表作に『寒山拾得図』双幅(興聖寺)、『雪山童子図』(継松寺)、『群仙図屛風』などがあり、ボストン美術館には蕭白の大コレクションがあることが知られている。〈河野元昭〉

📖辻惟雄著『奇想の系譜』(一九七〇・美術出版社)

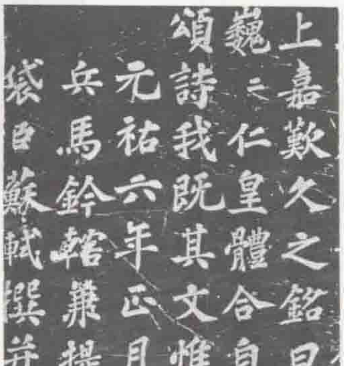
曾我蛇足 そがだそく ⇨蛇足

曾我派 そがは 室町時代中期から江戸時代中期まで断続的に存在した漢画系画派であるが、不明な点が多い。創始者は一五世紀前期に朝鮮から渡来した画家李秀文で、越前(福井県)の大守朝倉氏に仕えて曾我姓を名乗り、代々朝倉氏の専属画家となった。墨渓、宗丈、紹仙、宗誉らが室町時代における曾我派画人で、京都に出て活躍したものも多い。桃山時代になると越前から堺へ移住した曾我直庵が、蛇足(実体のはっきりしない曾我派画家)六世を名乗って活躍、この時代における一大流派を形成した。直庵の生没年は不詳であるが、直庵筆『神馬図額』(北野天満宮蔵)には豊臣秀頼が慶長一五年(一六一〇)に奉納した旨の銘があり、さらに『鷲鳥図屛風』(東京国立博物館蔵)の箱には元和□年の年記があってこのころまでの在世が知られる。桃山時代の画派のうちでは保守的傾向が強く、室町漢画の手法を取入れて、粗豪な筆墨技法や古風な色彩感覚を示しながら、屛風画のほか多くの制作をおこなった。現在、直庵の障壁画はのこらないが、記録によれば賢聖院など大徳寺諸塔頭に描かれていたことが知られ、直庵と大徳寺との関係も考えられる。代表作に『花鳥図屛風』(東京国立博物館蔵)、『鶏図屛風』(高野山・宝亀院蔵)などがある。直庵の跡は子の曾我二直庵がつぎ、同じく堺で制作を続けた。二直庵の生没年も不明であるが、『松竹梅鷹図』三幅対(法隆寺蔵)付属自筆系図には明暦二年(一六五六)の年記があり、このころまでの生存が確認できる。鷹を主要モチーフとし、代表作『柏鷹蘆鷺図屛風』(大徳寺蔵)などをのこす。直庵の筆墨技法を継承しつつも、形式化された明快さと繊細さを示す。その後三直庵など曾我派と見なすべき多くの画家があったが、画跡に見るべきものもなく、江戸中期の曾我蕭白がこの画派の掉尾を飾って、絵画史上の生命を終えた。〈河野元昭〉

曾我蕭白 「柳下鬼女図」 紙本墨画 二曲一隻屛風 154.2×152.6cm 東京芸術大学

曾我派 曾我二直庵「柏鷹蘆鷺図」 紙本着色 六曲一双屛風のうち 重文 京都 大徳寺 江戸初期の水墨障屛画として異彩を放つ作品

蘇軾 そしょく (一〇三六—一一〇一) 中国、宋代の書家・画家。字は子瞻、号は東坡。四川省眉山県の人で、父は蘇洵、弟は蘇轍といってともに北宋時代の文学者として名を成し、三蘇といわれている。景祐三年一二月一九日に生まれ、嘉祐二年(一〇五七)に進士となって官途についたが、王安石らの新法派に反対して司馬光らの旧法派に属し、地方に転出させられた。各地の官をへて黄州(湖北省内)にいたとき、東坡に室を築いて号を東坡とした。彼は党争のために地方官となったり京官になったりしたが最後には瓊州(広東省海南島)に流され、許されて帰途に常州(江蘇省)まできて建中靖国元年七月二八日客死した。彼は北宋時代を代表する大詩人であり大書家であり、また墨竹画もよくした。文学と芸術とを一つにした中国のいわゆる文人的思想に非常に大きな影響を与えた功績はもとよりであるが、ことに近来の日本ではその書が大きく評価されている。〈杉村勇造〉



蘇軾 「宸奎閣碑」 拓本 292.6×132.6cm 京都東福寺の開山聖一国師が入宋して帰朝の際に持ち帰った拓本の一つ

ソドマ Il Sodoma (一四七七—一五四九) イタリア盛期ルネサンスの画家。本名はジョバンニ・アントニオ・バッツィ Giovanni Antonio Bazzi で、通称ソドマ(男色の意)とよばれた。北イタリアのベルチェリに生まれ、一四九〇年ごろミラノに出て、当時この地で活躍していた*レオナルド・ダ・ビンチから決定的な影響を受けた。九九年、ミラノのスフォルツァ家の没落によりレオナルドがミラノを去るに及び、彼はシエナに移って『キリスト降架』(シエナ絵画館)などを描き、また、シエナに近いモンテ・オリベト・マジョーレ修道院に一連の壁画(一五〇三—〇七)を描いた。その後ローマに出て、*バチカン宮の署名の間の天井画を描きはじめたが、一五〇八年にこの仕事は*ラファエロにとって代わられた。彼は後輩のラファエロからも影響を受け、一四年にはローマのファルネジーナ荘の壁画『アレクサンデルとロクサーネの婚礼』を、一八年から三二年にかけてはシエナのサン・ベルナルディノ祈禱所の壁画を描き、また『聖セバスチャンの殉教』(一五二五—二六・ピッティ美術館)や『聖カテリーナの聖痕』(一五二六—二六・シエナ、サン・ドメニコ聖堂の壁画)のような清純典雅な作品を描いて、レオナルドやラファエロに追従しながら、盛期ルネサンスの古典様式を展開し、情緒的なシエナ派絵画の最後を飾った。二月一四日シエナで没。写→342 〈摩寿意善郎〉

ソビエト美術 ——びじゅつ ⇨ロシア美術

素描 そびょう ⇨デッサン

素朴派 そぼくは 一九世紀末から二〇世紀にかけてさまざまな流派がおこり、めまぐるしい興亡をくり返してきたが、いずれの流派にも属することなく、それらと没交渉に自己の世界に沈潜し、孤独な道を進んだ画家たちを総称して素朴派という。これらの領域に属する画家としては第一にアンリ・*ルソーがあげられるが、その他アンドレ・ボーシャン André Bauchant (一八七三—一九五八)、ボンボア Camille Bombois (一八八三—一九六九)、ブーケ André Bouquet (一八九七—)、ルイ・ビバン Louis Vivin (一八六一—一九三六)、女流のセラフィーヌ・ルイ Seraphine Louis (一八六四—一九四二)、グランドマ・モーゼ Grandma Moses (一八六〇—一九六一)らがいる。ルソーやセラフィーヌを見出したウィルヘルム・ウーデ (一八七四—一九四七)がこの領域を認識して素朴絵画の一ジャンルをうちたてた。これらの画家に共通する特徴は、何らかの職業に従事しほとんど正規の美術教育を受けたことがない点、したがって美術の様式の問題に拘泥せず、自然や現実の

視覚的な対象に対して、敬虔なまでにすなおな態度をもち、健康なリアリズムを芸術の基盤としている点である。この意味で彼らは現代美術のアウトサイダーであるとみなされる。それにもかかわらず、現代美術のイメージの源泉ともなり、その底流となって息づいている。〈富山秀男〉

SOM ソム　スキッドモア・オーイングス・メリル建築設計事務所の略。設立に参加した三人の頭文字をとった、現代アメリカを代表する著名な建築事務所。メンバーは、スキッドモア Louis Skidmore（一八九七―一九六二）、オーイングス Nathaniel A. Owings（一九〇三―　）、メリル John O. Merrill（一八九六―一九七五）の三人で、一九三五年に設立された。その設計思想は、*ミース・ファン・デル・ローエを受けついだものであるが、その美学的側面よりもより効率的側面において大きな需要をもっていたアメリカでは、とくに大企業をクライアントとすることで、SOMの仕事は第二次大戦後のアメリカ建築を代表する作品を多くつくった。この事務所の名声を世に出したのは、SOMの有能な社員G・バンシャフトが担当したレバー・ハウス（一九五二）で、ガラスのカーテン・ウォールを使った高層ビルによって特徴づけられている。この傾向は、一九六一年のチェイス・マンハッタン銀行ビルに至って集大成されるが、その後はガラスによるカーテン・ウォール方式は少なくなり、かわって構造軀体を強調するデザインに特徴を示している。代表例としては、アムハースト技術研究所、ジョン・ハンコック・センターなどがある。なおSOMはシカゴ、ニューヨーク、サンフランシスコなどに事務所を置き、それぞれに秀れた主任設計者が設計にあたっているが、G・バンシャフトとともに著名なのは、シカゴのW・ネッチであり、空軍士官学校（一九六二）などにその秀れた才能を発揮している。〈高見堅志郎〉

染付 そめつけ　陶磁の白色上質の陶土にコバルトの化合物（わが国ではこれを呉須といっている）で絵画を描き、これに釉薬をかけて高温度（約一三〇〇度）で焼成すると、白地に青色の絵画ができる。中国ではこれを青花と称し、わが国ではこれを染付といっている。染付という言葉は藍染など織物を染める意味からとったもので、江戸初期にできた言葉らしい。

この染付の陶磁は近代までは明代初期の永楽時代（一五世紀前半）ごろに始まったものと考えられていたが、しかしイギリスのデビット卿の所持するものには、元の至正一一年（一三五一）の年号に信州路玉山県（今の江西省玉山県付近、信州路は元時代に置かれた）云々の銘文のある竜鳳文象耳の瓶があり、また蒙古その他の地方からこの青花（染付）と同時代に始まった釉裏紅（辰砂）の破片が発見されたり、元時代の他の遺物（織物など）の文様の類似などから推して、現在では元時代に始まったことには異論はなく、その焼成地は江西省の景徳鎮とされている。また宋時代に起ったという説もあるが、まだ全面的には承認されていない。むしろ元は西方との関係が深いので、なんらかの刺激によって急に発達したと考えるのが理に近いといえよう。事実、元時代の染付には美しく完成された作品が少なくない。元末明初の争乱期は当然衰退して見るべきものはないが、永楽時代になると諸文化はふたたび興隆する。染付陶磁も例外ではないが、ただこの時代の作品には年号銘を入れたものが多くないので、ただ明初の製品としている。宣徳時代（一四二六―三五）には西方から良質のコバルトを輸入して焼成したので、宣徳青花（染付）を古今第一としている。回教（イスラム教）国から来たコバルトなのでこれを回青ともいって、中国産のコバルト（呉須）と区別している。次の成化時代の染付の青色は薄くなったので色絵付が盛んになる。嘉靖万暦時代（一六世紀）になるとまた染付は盛んになるが、宣徳染付には及ばず、染付を基として五彩の上絵を加えたいわゆる*赤絵が流行する。また民窯の素朴な染付を古染付と称してその絵柄の古拙をわが国では愛玩した。

この染付陶磁が中国で一般に使用されてくるとその影響は安南と朝鮮（李朝）に及んで、ともに民族色豊かな染付器が作られた。日本の染付は朝鮮人の李三平によって伝えられたといわれ、中国の明染付の伝来もあって佐賀県の有田を中心にして発達し、柿右衛門手の色上絵付とともに長崎を通じてヨーロッパ各地の陶業に大きな影響を与えた。国内でも文化年間（一八〇四―一八）に瀬戸で染付陶磁が成功し、全国的に文様に種類の多い染付器が日常飲食具の中心としておこなわれるようになった。〈杉村勇造〉

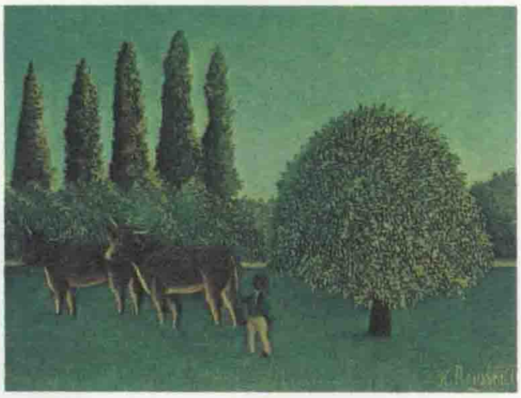
藤岡了一著『陶器全集11　元・明初の染付』（一九五七・平凡社）

ソラーナ José Gutierréz Solana（一八八五―一九四五）スペインの画家。マドリードに生まれ、同地の貧民窟や北部の港町を流れて人知れず生涯を終った。流派に属さず孤立し、蠟人形などの風変りながらくたを蚤の市から集めては好んでアトリエを飾った。『シャルロッテ・コルディ』など一風変った革命シーンの作品は、パリの人形博物館から得た着想である。『聖歌隊』『漁の帰り』『落伍者』など、職を同じくする仲間や人生の端役などを好んで描く。作風は厚塗りで、青みがかった暗い照明を基調に、時に血のように赤い光を添えて、醜悪な匂いや強烈な味までも表わす感覚派の本質をそなえ、生涯孤独で内気な性格は打ちひしがれた民衆の苦悩には敏感であった。〈北原一也〉

ソールズベリー大聖堂 ―だいせいどう　Salisbury Cathedral　イングランド南部ソールズベリーの大聖堂は、一二二〇年王室工事監督イライアスによって着工、五八年に完成したことでもわかるように、比較的短期間に統一的計画のもとに造営されたため、「アーリー・イングリッシュ」といわれる独自のイギリス・ゴシック様式を示している。平面プランは三廊式身廊と長大な内陣からなり、中央部に大翼廊、やや東よりに小翼廊が張り出しているが、これはクリュニー第三聖堂に起原をもつ、ロマネスク建築の分節的性格の名残である。東端の正方形のアプスはシトー派の建築に由来するもので、そこには聖母礼拝堂（レディ・チャペル）が設けられている。身廊部の側壁は大アーケード、トリフォリウム、高窓の三層構成であるが、天井が低いうえ柱間が広いため、フランスのゴシック建築に比べて上昇性が弱く、反対に各層の水平性が強調されている。イギリス・ゴシックのもう一つの特色は、身廊穹窿の急カーブである。リブがトリフォリウムの高さから上に伸びているため、高窓は穹窿の間に埋没しているような印象を受ける。

低い双塔が配された西正面は身廊よりも横幅が

ソドマ　「聖セバスチャンの殉教」(1525―26)　206×154cm　ピッティ美術館
青年裸像の表現はルネサンス画家に好んで用いられたが，ペルジーノらのそれと異なり，力動感と官能性をたたえている



素朴派　アンリ・ルソー「牝牛と牧人」(1904ごろ)　油彩　47×55cm　東京　ブリヂストン美術館

染付　古染付高砂手花生　頸に描かれた人物を高砂の尉と姥に見たてたもの。明末天啓年間，景徳鎮民窯の製品　高さ26.2cm

広く、それが上下二層に区分されて、彫像、浮彫、連続アーチによって飾られている。身廊の外壁にはフライイング・バットレス（飛梁）が採用されているが、構造上不可欠のものとは思われず、ゴシック固有の外観構成を整えるために用いられたようである。交差部に立つ巨大な尖塔（高さ約一二三㍍）は中世聖堂のものとしてはイギリス最高のものであり、建物全体の統合に重要なモチーフになっている。〈浜谷勝也〉

ゾーン Anders Leonard Zorn（一八六〇―一九二〇）スウェーデンの画家・版画家。スウェーデンのモラで生まれた。はじめ彫刻家を志して一八七七年ストックホルムの王立美術アカデミーに入学したが、のち絵画に転向。スウェーデン画壇にいち早く印象主義をもたらした一人であるが、その大まかな筆触は分析的ではなく、むしろ表現主義に近く思われる。ヨーロッパ各国を訪れ、むしろコスモポリタン的な画家として知られる。巧みなデッサン力の持主で、光を重視した明るい色彩を用いて自然の中の裸婦を官能的に描いた。銅版画にもすぐれた才能を示している。また、アカデミズムに反対した「反抗者」グループに加わり、スウェーデン美術界の刷新にも努めた。代表作は『水浴びをする娘たち』（ストックホルム国立美術館）など。〈三田村畯右〉

尊円法親王 そんえんほうしんのう（一二九八―一三五六）伏見天皇の第六皇子。永仁六年に生まれ、正平一一年、五九歳で没した。歴朝屈指の能書と謳われた伏見天皇から天賦の才を受けついで、親王もまた能書としての高い地位を築いた。延慶三年（一三一〇）親王宣下、尊彦と命名され、翌年一四歳で薙髪して法名を尊円と号した。以後、青蓮院門主および天台座主を数回歴任した。書は世尊寺家の一一、一二代目にあたる行房および行尹に学び、これら両者の伝聞をもとにまとめたのが五五歳の折りに成った『入木口伝抄』（一三五二）である。その後、みずからの所説を集大成したのが『入木抄』で、そこには広範な書法の実際が説かれている。一方では、*三筆・三蹟などの書をもとに独自の和様体を生み出し、その書流は青蓮院流、あるいは尊円流として青蓮院門主に代々受け継がれ、江戸時代には御家流の名で、とくに実用書として圧倒的な人気を獲得した。〈古谷 稔〉

孫過庭 そんかてい 生没年不詳。中国、唐代（七世紀）の書家。字は虔礼、出身地は富陽（浙江）・陳留（河南）・呉郡（江蘇）などの説があるが、彼の著の『書譜』には呉郡とある。官途についたが小官で参軍という地位であった。唐の詩人陳子昂が彼の墓誌を書いているが、その生没の年月も明らかにしていない。書は巧みであるが政治・官界では不遇であった。しかし彼を代表する『書譜』は後世に非常に大きな影響を与え、書論としては第一のものとされている。この書譜は唐の則天武后の垂拱三年（六八七）に撰したもので、その内容は上巻のみが残っているが、伝統的な*王羲之を根本とする書法、書の学び方について述べている。この『書譜』には彼の真跡と称せられるものと刻拓にしたものとの二種がある。書体は王羲之を学んだ草書である。刻拓には『三希堂法帖』『停雲館法帖』そのほか数種がある。〈杉村勇造〉

孫君沢 そんくんたく 生没年不詳。中国、元代（一四世紀）の画家。浙江省杭州の人。南宋画院の馬遠、夏珪ら院画人の山水画法を学び、よくその画風を継承した。彼はそれに界画の手法を加えて楼閣人物を細描しているのが特長である。専門画家であるために事歴は明らかでなく、日本には浙派画人なるため貿易品として数点が伝来していて、室町時代の『君台観左右帳記』には杭人・山水人物として上の中に置いている。〈杉村勇造〉

孫克宏 そんこくこう（一五三二―一六一〇）中国、明代の画家。字は允執、号は雪居。江蘇省華亭県の人。父の孫承恩は礼部尚書になった大官である。明の嘉靖一一年に生まれ、官は漢陽の太守になった。性高潔で書画を好み、山水画は米芾、馬遠の法を学び、花鳥画は徐熙、趙昌を学ぶなど広く画法を修めたが、人物画は梁楷にならって奇異な姿を描写したので、別格の画として世人から推賞されている。万暦三八年、七九歳で没。〈杉村勇造〉

タ
た

大覚寺 だいかくじ 京都市右京区嵯峨大沢町。この寺の前身は嵯峨上皇のおられた嵯峨院にある。そこには中国の洞庭湖になぞらえた大園池が設けられていたが、その遺跡が今日の大沢池である。その後皇女で淳和天皇の皇后になられた正子内親王は貞観一八年（八七六）に父上皇の故宮を寺となし、その開山には皇子の恒寂法親王を迎えられ、三年後の元慶三年（八七九）に七〇歳で崩御された。大覚寺の四至は元慶五年（八八一）勅命をもって山城国葛野郡二条大山田の地三六町と定められた。平安時代中期の住持定昭は興福寺一乗院の門主であったことから、それ以降大覚寺門跡は一乗院門主が兼務したが、鎌倉時代、後嵯峨法皇をはじめ亀山・後宇多法皇が相次いで門跡に坐られたので、大覚寺は嵯峨御所と尊称され、ことに後宇多法皇の代に寺観大いに上がった。折から南北朝対立期を迎え、当寺は亀山・後宇多両帝につづく南朝系の親王が歴代住職の座にあったので、南朝の皇統を指して大覚寺統と呼ぶようになった。その後長い抗争のあと、足利義満の仲介で明徳三年（一三九二）にようやく両朝の和合がなり、後亀山天皇は吉野の行宮から大覚寺に入られ、北朝の後小松天皇に位を譲られた後に出家され、大覚寺法皇とよばれた。大覚寺は以来ひきつづき皇室の法親王が継がれ、それは明治初年の有栖川宮慈性法親王にまで至った。

重文に指定されている宸殿（江戸）は玄関から東に建ち、入母屋造、檜皮葺の大きい寝殿造風の建築である。客殿（桃山）は宸殿の北に連なり、桁行七間、梁間四間、入母屋造、檜皮葺の書院造建築で、正宸殿ともいう。

絵画では金地着色牡丹図襖絵一八面および金地着色紅白梅図襖絵八面（桃山）が重文に指定され、宸殿の南面広間に面して牡丹図が、北面に向かって紅白梅図が描かれている。筆者は*狩野山楽と考えられ、桃山風金碧襖絵の代表作である。また、紙本墨画松鷹図襖絵一二面および壁貼付一面（桃山）は客殿の鷹ノ間にある。

彫刻では、重文の木彫五大明王像五軀（藤原）は五大堂の本尊。三条仏師明円の作品として現存唯一の遺例であるとともに、藤原時代と鎌倉時代の接点に立つ彫刻として重要な作例である。

書は次の二点が国宝に指定されている。後宇多天皇宸翰御手印遺告一巻（鎌倉）は元亨元年（一三二一）以後正中元年（一三二四）以前において、弘法大師二十五箇条遺告にならってつくられた二一か条のもので、検証のため御手印が捺されている。一方、後宇多天皇宸翰弘法大師伝一幅（鎌倉）は絹本墨書になり、正和四年（一三一五）三月二一日の御染筆である。ほかに後宇多天皇関係を中心に多数の書がある。〈斉藤 孝〉

戴熙 たいき（一八〇一―六〇）中国、清代の画家。字は醇士、号は楡庵・井東居士・鹿牀居士その他。清の嘉慶六年に生まれ、道光一二年（一八三二）に進士となり、官は刑部侍郎に昇進した。太平天国の乱に殉難して文節と諡名された。水墨山水画に巧みで人物・花卉画も能くし、清朝正統画派の最後の名人といわれる。詩文にも秀で、その著に『習苦斎画絮』その他がある。〈杉村勇造〉

ダイク ⇨ファン・ダイク

大工 だいく 建築工事のうちの木工に従事する工匠の職種名であるが、彼らを大工と呼ぶのは桃山時代以降で、古代には木工（または「もく」）中世には木工もしくは番匠と呼んだ。大工は本来「おおいたくみ」の意味で、古代の律令制度において、工匠たちのなかの指導的地位に相当する官職として定められたもので、木工の職種に限られなかった。奈良時代から平安時代にかけての朝廷には、建築をつかさどる木工寮（または「もくりょう」）と修理職（または「すりしき」）という二つの役所があり、そこに所属する工匠の最高指導者が、木工大工（または「もくだいこう」）と修理大工（または「すりだいこう」）であり、その下に長上工や番上工がいた。中世に入ると建築工匠たちは手工業者としての活動を始めたが、主要な建築である社寺の工事を独占するために座と呼ぶ共同組織をつくり、その権威の保護のもとに活動した。また住宅などの小規模な工事は家族組織によって経営され、その独占の権利が子孫に受けつがれた。中世の大工はこのような座の指導者や工事の指導者を意味し、その職場の独

占の権利は大工職と呼ばれた。近世に入ると大工は幕府や藩の統制に従うようになり、建築工事を管理する作事方と呼ぶ役所がおかれ、そこに所属する御大工頭、大棟梁などの工匠が活躍した。江戸時代の工匠は弟子を養成するために徒弟制度を用い、また互いに仲間、組、太子講と呼ぶ共同組織をつくり、賃銀や仕事場を協定した。太子講は聖徳太子を建築工匠の職業神として崇拝し、その像を祭って共同飲食するもので、室町時代に始まり、近代に入ってもおこなわれた。〈大河直躬〉

醍醐寺 だいごじ　京都市伏見区醍醐伽藍町。醍醐寺は、貞観一六年(八七四)理源大師聖宝が醍醐山上に開創し、准胝堂・如意輪堂を建て、つづいて延喜七年(九〇七)に薬師堂・五大堂ができ、こうしてまず上醍醐が成立した。その後、山下にも延長四年(九二六)に釈迦堂、天暦六年(九五二)に五重塔が建った。これが下醍醐である。こうして醍醐寺は山上山下にわたって伽藍が連なり、三宝院以下の末寺・子院も整った。ことに三宝院門跡の賢俊や満済の代に、足利氏の帰依によって堂塔の再興が計られた結果、三宝院はおのずから一山内に重きを加え、三宝院門跡が醍醐寺座主に昇る例が定まった。しかし応仁・文明の乱でまた戦火を受けたのを、座主の義演に帰依した豊臣秀吉が慶長三年(一五九八)に高野山の木食応其上人に命じて再興に着手、同時に彼の晩年を飾る醍醐の花見を挙行した。そして事業は子の秀頼に継承され、現存の伽藍の多くがこの時に再建された。

〔美術〕**建築**　下醍醐では五重塔と金堂が国宝になっている。五重塔(藤原)は方三間、本瓦葺、天暦六年(九五二)に建立された。創建時から伝わる唯一の遺構で、京都付近に現存する最古の建築であるとともに、木造の塔としては第六位の古さである。金堂(藤原)は桁行七間、梁間五間、単層入母屋造、本瓦葺。慶長五年(一六〇〇)紀州の湯浅から移建され、一部に鎌倉時代の手も入っているが、主体部の様式から藤原時代末と推定され、当代の建築遺構としては最大級に属する。重文では清滝宮本殿(室町)、仁王門(桃山)がある。上醍醐では薬師堂と清滝宮拝殿が国宝で、薬師堂(藤原)は桁行五間、梁間四間、単層入母屋造、檜皮葺、延喜七年(九〇七)創建の堂が腐朽したので、保安五年(一一二四)に建替えたもの。内陣の斗栱間に藤原時代を代表する美しい蟇股が入っている。清滝宮拝殿(室町)は桁行七間、梁間三間、単層入母屋造、檜皮葺、妻入、軒唐破風、上醍醐の鎮守拝殿で、永享六年(一四三四)の建立。正面側が崖に臨み、懸崖造になっているので、出入を側面に求めている。柱間に蔀をつり、住宅的な雰囲気がある。重文の如意輪堂(桃山)は桁行五間、梁間三間、単層入母屋造、柿葺で、堂が崖にせり出して建ち、床下は懸崖造になっている。慶長一一年(一六〇六)再建。また開山堂(桃山)は桁行八間、梁間五間、入母屋造、妻入で、向拝を三間に付し、軒唐破風をかける。屋根は前部を檜皮葺、後部を柿葺にする。慶長一三年の再建。

三宝院の殿舎(桃山)は玄関・勅使の間・秋草の間および葵の間・表書院・宸殿・庫裏・純浄観・護摩堂にわたる一連の建築で、いずれも慶長三年に成る。なかでも表書院(国宝)は、入母屋造、桟瓦葺で、西面の車寄部に軒唐破風をかけ、南縁の西端に泉殿が突出する。内部は東より三室に分かれる。また宸殿は奥書院ともいい、単層入母屋造、桟瓦葺で、四ツ目建の四室に分かれ、上段ノ間の違棚は醍醐棚の称がある。またここの表門(国宝・桃山)は三間一戸の檜皮葺の平唐門。唐門のなかでもことに優秀な建築で、扉に太閤桐、左右に大菊花文を飾り、桃山らしい豪快味がある。

彫刻　国宝の木彫薬師三尊像(藤原)は上醍醐薬師堂に安置され、檜材の一木造漆箔の創建当初以来の本尊であり、貞観時代の重量感を残した藤原初頭の傑作である。ほかに、上醍醐清滝宮の本尊と伝えられる木彫如意輪観音坐像(藤原)、檀像系の木彫聖観音立像(藤原)、木彫閻魔天坐像(藤原)、快慶作の木彫弥勒菩薩坐像(鎌倉)、建仁三年(一二〇三)快慶作の木彫不動明王坐像(三宝院蔵)、木造五大明王像五軀(藤原)、下醍醐仁王門安置の木彫金剛力士立像二軀(藤原)、上醍醐開山堂安置の木彫理源大師坐像(鎌倉)などがある。

絵画　国宝の五重塔内壁画(藤原)は塔内中心柱囲板と、側壁の板壁にわたる両界曼荼羅諸尊と真言八祖像を指し、胡粉下地に五彩や切箔を用いて描かれている。唐代密教絵画の風を正統に受け継ぎながら、それに和様化のきざしが認められ、藤原初期を代表する大作、傑作であるばかりでなく、わが国現存の壁画としても第三位の古さを誇る。ほかに報恩院本『絵因果経』一巻(天平)、絹本着色『五大尊像』五幅(鎌倉)、宋の新様を加味して描かれた『文殊渡海図』一幀(鎌倉)、絹本着色『訶梨帝母画像』(鎌倉・三宝院蔵)が国宝になっている。重文には絹本着色『大日金輪画像』一幅(鎌倉)、紙本墨画密教図像三九点(鎌倉)のほか三宝院には三点の俵屋宗達の作品、すなわち金地着色『舞楽図屏風』二曲一双(桃山)、『扇面散図屏風』二曲一双、紙本墨画『芦鴨図衝立』がある。

工芸　鍍金輪宝羯磨紋戒体箱一合(鎌倉)は、全面に金銅をはり、器台に格狭間をあけ、蓋に三個の輪宝、箱の側面に十字羯磨を八個付けて飾った作品。如意二柄(藤原)は柄の漆塗の上に螺鈿透彫花唐草文を飾り、もう一柄は、金銅の雲形に唐草飛禽文を毛彫している。

書　三宝院蔵を含めて五点の国宝がある。『後宇多天皇宸翰当流紹隆教誡』一巻(鎌倉)は、延慶二年(一三〇九)二月二二日、四月三日、四月二九日付の三通の宸翰を一巻としたもので、各通に天皇の法号「金剛性」の署名がある。『狸毛筆奉献表』一巻(貞観)は空海が弘仁三年(八一二)四書体用の狸毛筆四管を嵯峨天皇に献じた時の表文。『大日経開題』一巻(貞観)は唐の一行撰『大日経疏』の要文抄出で、空海の著述といわれる。『理源大師筆処分状』一巻(藤原)は延喜七年(九〇七)六月二日付、聖宝直筆の処分状である。『後醍醐天皇宸翰天長印信』一巻(鎌倉)は天長三年(八二六)空海が付法の印として真雅に授けたものを、後醍醐天皇が醍醐寺座主弘真のため延元四年(一三三九)六月一五日にみずから書写して与えられたものである。〈斉藤 孝〉

台座 だいざ　⇨荘厳具

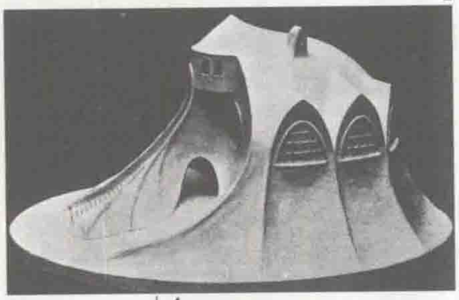
大社造 たいしゃづくり　⇨神社建築　⇨出雲大社

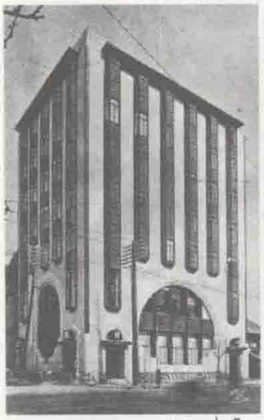
大正建築 たいしょうけんちく　明治建築の終章と、大正建築の序章は、それまでの仮建築にかわって明治四〇年代に本建築として建設できそうになった議院建築(国会議事堂)の建設をめぐる動きのなかにあったということができる。明治という時代と社会を巨視的に眺めた場合、「富国強兵」といった言葉に集約されているような、近代国家の強固な軀体の構築へ向かう一貫した意志が認められるが、それと同じように明治建築には、いわば「富国強建築」とでも呼ぶような国家的意志が色濃く投影している。強い国にふさわしい、たくましく美しい建築が要求された。したがって辰野金吾や妻木頼黄などの明治建築界を代表する建築家たちは、国家がその力と意志を究極的に表明すべき議院建築の実現に熱中したし、その興奮のなかで建築学会は「我国将来の建築様式は如何にすべきや」(明治四三年)と題した討論会を開いたりしたのである。

辰野・妻木の個人的な敵対関係のためになおさら熱をおびたこの問題も、しかし政変や予算化の困難によって明治四四年(一九一一)に一応立消えになる。明治建築の夢は挫折した。しかしこの壊れた夢の間から大正建築は産声をあげる。ちょうど、議院建築を本建築にすることに熱心であった桂太郎の第三次内閣が大正二年(一九一三)に院外の倒閣運動によって倒れ、「大正維新」が起こったように、建築界にも妻木や辰野が代表するような、国家建設と建築設計をシンクロナイズしようとする明治建築界の基調への批判的な動きがこのころ表

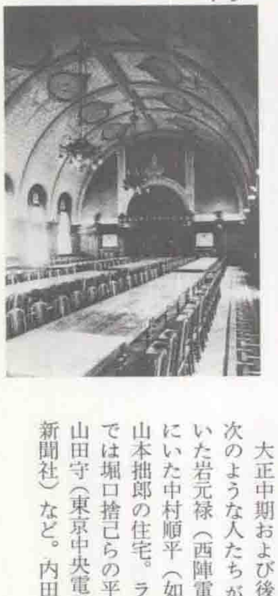
醍醐寺　〈上〉五重塔は平安建築の一つで，数ある日本の仏塔のうちでもすぐれたものである　〈左〉上醍醐の薬師堂は，醍醐天皇勅願によって建てられたが，現存のものは1121年の再建である

1

2


↓4


3

↓5


大正建築

1.豊多摩監獄表門(1915) 設計・後藤慶二 2.山の家(1921) 設計・滝沢真弓 表現主義的設計の例 3.山口銀行東京支店(1933) 設計・石本喜久治 完成した年に関東大震災で焼失 4.京都西陣電話局(1920) 設計・岩元禄 5.東京一ツ橋・如水会館内部(1919) 設計・中村順平

面化し、それが大正建築という新しい建築的エポックを拓いたのである。

【大正建築の出発点】大正建築の出発点を整理してみると、次の二つの重要な側面があったことがわかる。

(a)建築を単純に天下国家に奉仕するだけのものとして思惟するのではなく、個的な生活者の「生」に深く関わるものとして考える視座の発生。これには個人の芸術的感性の重要性を説く「白樺派」や、幸徳秋水や大杉栄などに代表される反国家の行動や言論などの、明治末から大正にかけての時代思潮がやはり関係していた。そのような雰囲気のなかで設計者の個的な想像力を謳いあげる世紀末から世紀初頭の欧米のデザイン、たとえば*アール・ヌーボー、なかでもウィーンの*分離派 Sezession の活動が注目されたのは当然である。これらは明治建築が手本とした一九世紀の古典主義的建築のもつ量塊性と重厚さの否定として歴史に登場したものであり、ボリュームの否定として線や平面性が強調されたデザインであった。日本でもゼツェッション(分離派)という言葉をひろめた武田五一などが中心に、軽快でグラフィックな効果をもつ建築空間がつくられ、自由な気分を建築的に盛りたてた。それと同時に白樺的な立場から、建築における個性と芸術性の重要さの主張も盛んにおこなわれた。また国家より個人的な生活者の「生」の尊重という価値転換のなかで、明治ではあまり重要な主題とはされていなかった、おもに中産階層における個人とその家族をつつみこむ小規模な洋風住宅建築が大切なテーマとなり、これがプライバシーへの配慮を軸にした「中廊下式住宅」から「文化住宅」への一連の居住空間の研究をひき出した。また建築教育の面においては、東京帝国大学以外にはじめて、私立の早稲田大学に建築科がつくられ、佐藤功一を中心にした教育陣は大正二年第一回卒業生を送り出した。それ以後、明治以来の帝大建築科から建築学会へ流れる国策にそった建築界の主流に対する、早稲田をはじめとするいわば在野的建築家たちの活躍が始まり、彼らがやがて大正建築をもり上げるのに重要な役割を果たすことになる。

(b)大正建築のもう一つの側面は、欧米で発達した近代的な建築技術や建築理論の摂取という点にあった。明治四〇年代から大正はじめにかけて、鉄骨造・鉄筋コンクリート造などの新しい構造技術が日本でも実施され建築が高層化するようになる。日本が地震多発地域のためもあって、そこでは耐震設計の工学的な把握が中心的な課題であった。先のaの方向の中心人物が武田五一だとすれば、このbの中心は佐野利器である。彼は辰野の後継者として帝大—学会を軸に指導的な立場をかため、下に内田祥三・内藤多仲らの建築工学の俊英をおいて活動を始めた。この体制の下で野田俊彦は『建築非芸術論』(一九一五)を発表し、aでの中村鎮の建築芸術論と鋭く対立した(いわゆる「俊鎮論」)。佐野を軸にしたこれらの動きは、底流においてやはり明治以来の国家中心的な建築思想を継いでいるとしても、明治の肩肘張った様式建築にある権威主義や事大主義を排した、先駆的な合理主義建築思想であった点において注目すべきものであった。また建築構造および素材の美学的な位置づけへの努力は、虚偽構造を非難した山崎静太郎などの論説に顕著である。さらに合理主義的発想は、建築法規の整備へも及び、やがて大正八年「市街地建築物法」「都市計画法」を国会で通し、これが都市と建築の管理を目ざす彼らの基盤となった。

大正建築とは、以上の二つの新しい建築思想(もっとも簡略化していえば、建築の構造技術派と空間芸術派)を、縒り合わせるべき二本の糸としながら、その相補的な緊張関係のなかで太い縄を綯うところに生まれた、と要約することができる。しかもどちらかといえば「科学の上に立つ芸術」(中村鎮)として建築をとらえる考え方、aのbに対する原則的な優位を基調とするところに特色があったといえよう。つまり、技術や工学理論を洗練しながら、生活する人間の生を主題とし、一方的な技術の追求や建築の生産的機能の高度化をできるだけコントロールするように心がけていたのが理念としての大正建築である。そのような意味で注目すべき大正前半期の建築家(と代表作)として次のような人(作品)がいる。明治から大正へ橋渡しをする世代として、三橋四郎(大倉組本社)・野口孫市(大阪倶楽部)と彼に協力した日高胖・遠藤於莵(三井物産横浜支店)・武田五一(京都府商品陳列所)・曾禰達蔵と組んだ中条精一郎(慶応図書館)・保岡勝也(三菱合資大阪支店)。さらに世代を下ると、田辺淳吉(日本倶楽部)・岡田信一郎(中之島公会堂)・葛野壮一郎(帝劇)・後藤慶二(豊多摩監獄)・安井武雄(大連税関長官舎)。構造的な面ではRC造の遠藤の仕事のほか竹中の藤井厚二(大阪朝日新聞社)、鉄骨造の佐野利器(丸善)・内田祥三(所沢飛行船庫)・横河民輔(三越本店)、このほか明治末から大正はじめにかけて日本で仕事をした外来建築家として、ヤン・レッツルとエーシング・ホラ(上智大学)、G・デ・ラ・ランド(高田商会)らがある。

【中期および後期の動き】大正七年(一九一八)辰野にとって悲願であった議院建築のコンペが実施され、翌年当選案が公表されたが、そのデザインがもっている様式主義的な重さ、つまり明治の残滓が、構造派・空間派のいずれを問わず大正建築をになう若い建築家たちを激昂させた。これを機会に「建築青年会」(一九一九)が結成され反明治の急先鋒となり、さらにこのような気分のたかまりが名高い「分離派建築会」の出現を可能にした。山田守・石本喜久治・堀口捨己などの日本の近代建築史に欠くことのできない建築家たちが、帝大を卒業したばかりの大正九年、「分離派」を結成してデビューしたのを契機に、大正建築も後半期に入る。この運動は彼らが冒頭に「建築は芸術であることを認めてください」と叫んだことからもわかるとおり、発端は当時の帝大の佐野体制下の建築教育の構造偏重の傾向に対する抗議として始まったものであった。ここにも大正建築固有の、前述のaとbの拮抗関係の一断面を見ることができる。分離派の運動は大正後半期の建築思潮をリードし、大戦後のドイツ、オランダを風靡した表現主義建築と呼応しながら造形性の強い想像力に富んだ作品を生み出す母体となった。

大正一二年の関東大震災は、このような表現主義的建築に心理的風土を提供した。しかしまた他方において、大震災のなかで、無疵かあるいは少ない被害で残った建物の多くは、新進構造学者内藤多仲の計算した日本興業銀行が代表的であったように、構造派の技術者が耐震設計をした建物であったことから、これを機会に構造派はそれまでの守勢から攻勢に転ずるようになっていく。同時に政治あるいは管理の視座から都市計画と建築規制を進める立場を強めるが、そのような方向は震災復興をめぐる後藤新平と佐野利器との密接な関係に象徴的にあらわれていたといえよう。

大正中期および後期のおもな建築家としては、次のような人たちがいる。「分離派」が尊敬していた岩元禄(西陣電話局)、曾禰・中条のところにいた中村順平(如水会館)、あめりか屋にいた山本拙郎の住宅。ライトの帝国ホテル。「分離派」では堀口捨己らの平和記念大正大博覧会をはじめ山田守(東京中央電話局)・石本喜久治(東京朝日新聞社)など。内田祥三をチーフに帝大キャンパ

ス復興に活躍した岸田日出刀（安田講堂）、同じく早稲田の佐藤功一の下にいた今和次郎や今井兼次（早大図書館）・佐藤武夫（大隈講堂）、もっとも表現派的な作風を示した蒲原重雄（小菅刑務所）、ライトに師事した遠藤新（自由学園）、コンペ男前田健二郎。このほか「文化住宅」的内容を、より都市的に集合化した一連のアパートメント建築に業績を残した同潤会の仕事。関西では渡辺節やボーリズの設計が目立っていた。

【大正建築の特長】昭和の声をきくとほとんど同時に、日本の建築思潮にもふたたび大きな変化が生じてくる。ヨーロッパに起った「新建築」思潮が入ってきた。それが*ル・コルビュジエや*グロピウスに代表される国際的な近代合理主義建築運動であり、日本でもさっそくこれをうけて機械美学が流行し、そのなかで大正建築は終息する。大正建築は、大正の一五年間と、それに前後する明治と昭和の五年間、合計約二五年（四半世紀）を一つの時間的な「囲い地」としてまとまっている。建築をおもに国家的見地から思惟する明治建築とも違い、また建築を機械に比喩しその機械的機能のシステム化による合理性の追求として設計を考える昭和建築とも異なり、大正建築は、個的な「生」を生きている人間を中心におき、その「生」をつつみ込む内的な容器としての建築を、新しい技術を駆使しつついかに有機的に社会的につくり得るか、という困難な問題を解決しようとする、幼稚ではあったが、真剣な努力のなかで成長してきたということができよう。大正の建築論議にはしばしば衣服との比喩が用いられた。たとえば、格式ばった「フロックコートや羽織・袴」より「浴衣や印半纏」のような着やすい建築を、といった具合である。この、建築を身についたものにする苦心が、大正という建築的エポックの身上であった。建築へのこの種の原初的な思惟と行動は、日本の近代建築史がのこした貴重な遺産として、注目しなければならない。というのも、現在、建築が国家や社会の権威の表象として、あるいは経済的効率の獲得の対象として熱心に追求されることはあっても、建築や都市が自然とともにある人間の「生」の有機的な相関物であるという、単純で美しい側面について、私たちが長く忘れ去っていた事実を、それが鋭く思い出させてくれるからである。〈長谷川堯〉

大正の美術 たいしょうのびじゅつ　明治四〇年開設の文展という大舞台を中に演じられた新、旧両派の抗争のなかで幕を開いた大正期（一九一二―二六）の美術は、新興美術運動の活動期で終始したといってもよい。そこには時代思潮としての大正デモクラシーが流れていたことも忘れられない。日本の美術は、明治から大正へ移って、在野団体展出現というまったく新しい局面に到達したのである。

【明治から大正へ】この新局面に至るまでには、しかし多くの曲折があった。第一回文展（一九〇七）以来の新旧対立による抗争である。第三回文展では、名作、菱田春草の『落葉』が落選寸前の危機を救われた結果、最高賞を受けたような珍現象さえ起こっている。また保守派に拮抗した国画玉成会展には安田靫彦、今村紫紅、前田青邨、鏑木清方らの新鋭が台頭してきた。第四回文展以後も新鋭画家、菊池契月、尾竹竹坡、上村松園、高橋広湖、榊原蕉園、木島桜谷、吉川霊華らをはじめ、村上華岳、土田麦僊、木村武山、川村曼舟らが輩出する。

洋画部門でも斎藤与里、荻原守衛、高村光太郎、柳敬助、津田青楓、有島生馬、南薫造、藤島武二、山下新太郎、湯浅一郎、石井柏亭ら気鋭油彩画家がフランス、イタリアから相前後して帰国し文展洋画部に出品。しかも第三回文展には来日中のバーナード・リーチが真実の印象派作品と激賞した山脇信徳の作品『停車場の朝』が出現した。外光派と明治リアリズム風景の時代は去りはじめ、黒田清輝らの甘美な色調に対して第四回文展には中村彝の印象派風景『海辺の村』が現われたほか、南や山下のフランス印象派風画面も文展へ発表される。第五回文展には小杉未醒（放庵）、青山熊治、坂本繁二郎らの印象派的作風や新帰朝の有島、津田、柳、藤島らのフランス仕込みが出て、黒田ら白馬会系の光彩が薄れはじめ、明治四三年白馬会も解散した。

彫塑でもヨーロッパ帰りの新海竹太郎、北村四海、白井雨山らとロダンに私淑して得た内面表現技を持ち帰った荻原守衛がおり、新海や北村の研究所から国方林三、堀進二、白井の美校教室から朝倉文夫、建畠大夢、藤井浩祐、石川確治ら、また荻原門から中原悌二郎や戸張孤雁らが出て初期の文展で活躍する。そこには外形表現を第一とする美術学校系と近代彫刻精神を移入せんとするロダンのフランス系とがあって、彫塑分野を二分する観を呈しはじめた。まさに、近代美術の展開期であり、大正元年までの数年は、印象派以後のいわゆるポスト・アンプレション時代といえよう。大正の美術はそこから展開する。

【近代美術の展開】大正元年、斎藤与里をリーダーにして萬鉄五郎、木村荘八、岸田劉生、高村光太郎、硲伊之助ら新鋭油彩画家と彫刻家が開いたフュウザン会展は、「日本のアンデパンダンス」と呼ばれたもので、後期印象派からフォーブに至る若人の個性強調主義の集りであり、そこには清宮彬、浜田葆光、岡本帰一、小林徳三郎らが参加していた。フュウザン会は第二回展で消滅したが、その影響は広く、深く、文展の日本画にさえ影響を与えたのである。

こうした情勢に抗するため文展日本画の保守派は、日本画を一科（旧派）と二科（新派）に分けて開くことを策して、大正元年の文展から開催したが、第一科は世論から無視されて、第二科の安田靫彦、今村紫紅、木島桜谷らが注目され、小林古径や土田麦僊ら新鋭の斬新さが目立った。大正二年の文展も同様であり、ゴーギャンやセザンヌという後期印象派風の作風すら日本画に現われた。洋画部は主観的表現の作が多くなったにもかかわらず、黒田系の審査員にはかえりみられなかった。そのため文展洋画部にも一科、二科制をおく運動が台頭したが、文部省はそれを一蹴し、日本画部でも二科制を中止して第八回文展を開催、大正三年には審査員から横山大観を除外した。

大正二年、岡倉天心が逝去したため、遺志をついで日本美術院を再興した人たちは、大観の除外で、文展と袂を分かって院展を再興するが、洋画部も二科制設置を拒否された気鋭の画家が翌三年文展を脱して二科会を設立した。文展はこうして、日本画・洋画両部で大きな魅力を失い、残党によって孤塁を守ることとなり、その年以後、川合玉堂、寺崎広業や、新鋭の松岡映丘、平福百穂、鏑木清方、京都の橋本関雪らの日本画と、新帰朝の満谷国四郎や藤島武二、中村彝らの油絵画家の活躍にゆだねられた。

院展は横山大観、下村観山の両巨頭をはじめ、安田靫彦、今村紫紅、小林古径、前田青邨らの活躍で、新古典派ともいうべき新画境を開拓して歓迎された。

また新興の二科会展へは石井柏亭、有島生馬、坂本繁二郎らとともに斎藤豊作や梅原龍三郎、さらに安井曾太郎らが滞欧中に学んだ成果を発表する一方、若い画家の大胆な作品、マチスの感化を受けた正宗得三郎の作風などでにぎわい、とくに青年画家による新空間構成や新しい色面構成が目立っていく。文展では見られない外国直輸入の作風が、若い世代の画家たちのメッカとなって強い魅力を発揮したのである。文展における牧野虎雄、金山平三らの独特な画風も、中村彝の輝くばかりの真面目な作風も、二科の熱気に押されがちだった。

院展は再興と同時に小杉未醒によって洋画部をつくり、長谷川昇、山本鼎、森田恒友、倉田白羊ら温和な作風の画家を集めたが、一方フュウザン会の残党ともいうべき岸田劉生、木村荘八、清宮彬らに中川一政、椿貞雄、横堀角次郎らが加わって、大正四年に一種のヒューマニズムの集団草土社を結成、表面的な明るさを追わず、深刻な写実を追求する画風を生み出した。デューラー的な劉生の写実は、そこから創造されたのである。

【帝展の発足と日本画界の興隆】官展は、院展と二科展という彼らから見たら異分子的なものを払拭して、アカデミズムに安住しはじめた。文展に対する社会的な関心は大きくなり、最盛期を迎えた観さえあったが、内容は決してそのようなものではなかった。文展的なマンネリズムが生まれ、迎合した画家たちの集合体となり、一種の沈滞ムードが大正五、六年ごろきざしたのである。日本美術院の人たちに対立してきた文展の古老には、新しく動く絵画傾向をとらえることなど、不可能だった。この機運に気づいて、内部から革新の気風を盛りあげようと、文展日本画部の新興勢力である鏑木清方、結城素明、松岡映丘、平福百穂、吉川霊華らは、大正五年に金鈴社を結成して革新の意図を表明し、力作を発表した。しかし、これらの内部運動にもかかわらず、文展は依然として旧態のままで、新傾向の野心的研究を認めようとしないばかりか、無視さえしたので、京都の竹内栖鳳門下で、かねてから新しい絵画運動に意欲的だった人々を脱退させる結果を招いた。大正初期以前から、日本画に後期印象派運動の影響をもたらしつづけ、ゴーギャンやセザンヌの影響を受けた作風を発表してきた土田麦僊と小野竹喬に村上華岳、榊原紫峰、野長瀬晩花、入江波光らは、大正七年に文展を出て国画創作協会をつくり、研究を発表しつづけた。第一次世界大戦で漁夫の利を占めたわが財界の一部がバックアップして、この京都の新興画家の運動は活発に展開された。

そのような情勢にようやく目をさました政府は、不明な古老大家を第一線から祭りあげて文展を新勢力にゆずる新陳代謝をおこなうため、大正七年、改革をおこなった。古老である小堀鞆音、川合玉堂、竹内栖鳳、山元春挙、今尾景年、松本楓湖、富岡鉄斎を会員とする帝国美術院を森鷗外を院長にしてつくり、美術奨励機関とし、同院で審査員を任命した上で展覧会を開催するというのである。従来、とかくの評があった古老を審査にタッチさせないで若い世代にゆずれば、新しい画

風が官展に入って来ると考えたのである。院展の横山大観、下村観山をも会員に推そうとしたが拒絶された。

帝展（帝国美術院展覧会）に改称して発足した大正八年、まず京都の堂本印象と福田平八郎が台頭する。さらに無名画家広島晃甫の油彩効果を駆使した新感覚描写や、中村大三郎、蔦谷龍岬らが出現し、以後、川崎小虎、吉村忠夫、山内多門、西山翠嶂、石崎光瑤、山口蓬春、宇田荻邨、徳岡神泉らが大正期帝展日本画部で活躍した。

院展では古径、靫彦につづく新鋭として速水御舟が現われ、また川端龍子が健筆をふるう。さらに京都の富田渓仙を加えて院展の三新風とたたえられ、水墨で新画境を開いた小川芋銭につづいて、中村岳陵、山村耕花や、大正の田園詩を描いた酒井三良らがいる。とくに大観、観山、靫彦、古径、青邨らと御舟、龍子、岳陵らが競って、大正の新日本画樹立を目ざして、中国、日本の古典復興や新画境の開拓をおこなっていたので、日本画の隆盛期の観を大正年代に顕現したのである。

〔欧米新思潮の流入〕帝展洋画部が平俗なリアリズムに終始するなかで、中村彝と藤島武二らが正統油彩表現の道を邁進していたが、従来の文展調を脱しようとする人たちの中から逆に日本画の装飾風様式化をおこなうものも出てきた。そうした帝展とは反対に、二科展は大正六年ごろから日本的キュビスムが萬鉄五郎らによっておこなわれている時、未来派が東郷青児や神原泰によって持ちこまれた。次いでフォーブが二科展内に息づきはじめ、関根正二、小出楢重らが活躍するところへマチスのフォーブをもって中川紀元が帰国した。

院展洋画部にも異色作家の村山槐多が現われたが、関根と同年に夭折した。その翌九年洋画部は院展を脱退して、一一年から草土社の人たちと梅原龍三郎を加えて春陽会を結成し、第一回展には梅原の渡欧作や岸田、萬らの作品が発表され、第二回展には三岸好太郎が独特の作風を発表した。

在野団体のそうした動きのなかで、帝展ではグレコやセザンヌからキュビスムまで探究する中村彝の作風だけが光っていた。フランスでエコール・ド・パリのなかで認められていた藤田嗣治が、後日パリの近代美術館所蔵になった作品を帝展へ出品したのは大正一一年だが、誰一人その画風に追随しようとさえしなかったし、岸田劉生が会心の力作『童女』を出品した大正一〇年にも何らの反響がなかった。そこに当時の帝展洋画部の本質と体質があったといえよう。

〔前衛運動の登場〕すでに二科展を通じて立体派と未来派を輸入していた洋画界には、大正九年、普門暁を中心とする未来派美術協会が結成された。それはマリネッティらの純粋フェチュリスモ（＊未来主義）に限定されず、立体派も表現派もダダも、すべて奇異な絵画をひっくるめていた。ここには亡命ロシア人画家なども参加して展覧会をおこなったが、大正一一年には発展的拡張をして「三科インデペンデント」となり、ロシアのブブノーバ女史を加えた。他方、二科会内のフォーブ的な新人は「アクション」を一二年に結成したが、一年で解消した。また同年ドイツから帰った村山知義は、タートリンの構成主義を学んで意識的構成主義を唱え、「マヴォ」を結成して表現派やダダイズムの既成価値を転換する新興美術運動を起こし、日本画へも影響を及ぼした。これらが大正期のアバンギャルドである。

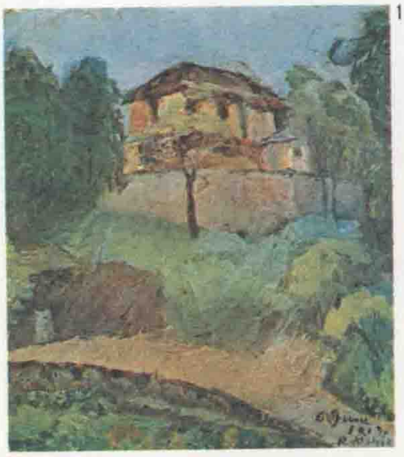
突発した関東大震災が人心を不安と混迷に落しこんだ大正一三年、分裂したアクションの急進青年とマヴォと未来派美術協会などは、ダダが流行し、アバンギャルドが盛行する時流に乗って大同団結して「三科会」を結成した。村山知義、神原泰、浅野孟府、中原実、矢部友衛、岡本唐貴、柳瀬正夢、吉田謙吉、玉村方久斗らで、二回展覧会をおこなったのち、内部の思想対立で分裂し、矢部、岡本らプロレタリア美術へ傾斜する人々だけで、一四年に「造型」グループを結成した。

これら前衛運動による攻撃の標的になったのは二科会である。かつて官展を攻撃目標とした二科が、逆に攻撃される立場となり、前衛からだけでなく、大正一三年ごろには梅原龍三郎にまで「フランス新画の出店陳列」と二科展は批判されて、主体性を失った作家態度が非難された。

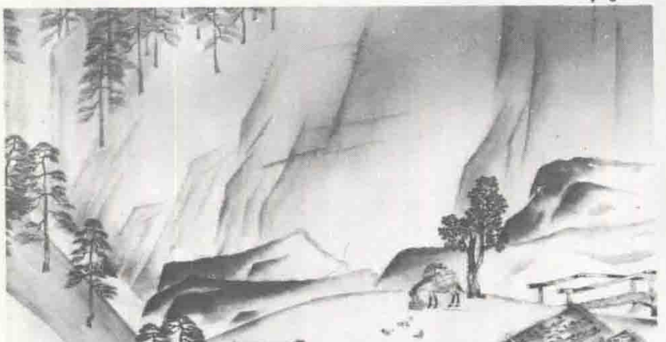
わずかに小出楢重の単純化した画面と坂本繁二郎や黒田重太郎、鍋井克之の滞欧作、安井曾太郎独特の作風などが評価された。一方帝展では、藤島武二や満谷国四郎が人体描写で自己独特の様式を完成し、柚木久太や青山熊治の特異な自然観照が注目されたが、大正末期の帝展を飾ったのは、一四年に帰朝した前田寛治の、エコール・ド・パリの中で体得した独特のリアリズムであった。大正につづく次の昭和期に活躍する重要な素因は藤島、安井、梅原らの線とこの前田の線とに約束され準備されていたのである。

〔彫刻界〕彫刻には、ロダン以後の影響が強くなってくる。院展彫刻部の佐藤朝山（玄々）は、ブールデルに学んで大まかな把握と量感の単純化をおこなって、従来の工匠的繊技を捨てたし、またマイヨール風の情趣を追う藤井浩祐もいたが、戸張孤雁や中原悌二郎らはロダン追究をつづけていた。二科会は大正八年からロダンに学んだ藤川勇造を中心に彫刻部を設けて、質実な技法を発表

大正の美術



1.岸田劉生「音羽風景」(1913) 油彩 53.0×45.5cm
2.土田麦僊「舞妓林泉」(1924) 絹本着色 219×103cm 東京国立近代美術館
3.今村紫紅「近江八景 比良の暮雪」(1912) 八幅のうち 絹本着色 165.0×56.9cm 重文 東京国立博物館
4.村山槐多「バラと少女」(1917) 油彩 127×72cm 東京国立近代美術館



5.横山大観「生々流転」(1923) 絹本墨画 部分 縦55.4cm 重文 東京 永青文庫

し、文展以来の作風をつづける帝展は、造型性を軽視する傾向をとって、表面的写実技の巧拙を競いあっていた。朝倉文夫、北村西望、池田勇八、吉田三郎、陽咸二、北村正信、横江嘉純らと、木彫の長谷川栄作、佐々木大樹、三木宗策らである。木内克、堀江尚志、安藤照らは主観的、単純率直な観照に立って注目された。

さらに目を転じると、大正九年ごろから、ヨーロッパの原作が紹介され始めたことに気づく。大原・松方両コレクションと仏人デルスニスやビルドラックによる現代フランス美術展である。また美術館建設運動も盛んになり、大正一五年東京府美術館がようやく完成した。こうして、大衆と美術との直接交流は、遅まきながら大正末年までに準備されていたのである。

〔昭和初期の動向〕東京府美術館の開設記念に聖徳太子奉賛美術展が大正一五年春開催されたが、その後の昭和初期の数年間は、明治・大正以来の研鑽が実って、日本画がついに一つの決勝点へ到達した時代である。帝展における鏑木清方、土田麦僊ら、院展における速水御舟、前田青邨、小林古径、安田靫彦らはみな生涯における傑作を残している。ことに院展は、先輩と後輩が鎬を削る力作競争を展開した時代であった。大観らと靫彦・古径らと、さらに御舟・岳陵・渓仙らの競作は、前後に例を見ないほどである。その院展から、会場芸術の大作主義を標榜して川端龍子が、昭和四年脱退、青龍社を結成した。また国画創作協会は経済不況の影響で日本画部を解散して、麦僊らは帝展へ復帰して、力作を発表した。

洋画は西欧新興絵画からの鼓吹で、マチスやピカソの影響下に入り、単純化が進められて主観的観照が大勢を占めた。もはや帝展的な安易な外光描写では追いつけない。そのようななかで藤島武二、満谷国四郎、前田寛治、伊原宇三郎、中野和高、中村研一らが孤軍奮闘する。二科会も安井曾太郎、小出楢重が奮闘するのみとなり、魅力は古賀春江や海老原喜之助、長谷川利行へ移ったし、春陽会には岡鹿之助の点描的画風や小林和作、鳥海青児、小山敬三が三岸好太郎とともに新風を吹かせる。日本画部を離れて独立した国展は梅原龍三郎が中心で継続した。そのような昭和初期の洋画界で、見事な活動をおこなったのは「一九三〇年協会」である。

関東大震災前後のパリで油絵を学んだ前田寛治、佐伯祐三、里見勝蔵、木下孝則、小島善太郎が、沈滞しきっている日本の洋画界を覚醒させるため、フランス画壇の実態と実力を日本へ持ち込んだ感のある熱烈な意欲的な結合であった。佐伯や里見はその強烈さで目をみはらせ、前田は研究所でリアリズム運動を説き青年画家に大きな影響を与えた。野口弥太郎、木下義謙らを加えて四年間連続したが、昭和五年には独立美術協会が一九三〇年協会に属していた二科の人たちを主体に、春陽会・国展などから有志を集めて結成された。里見勝蔵、小島善太郎、児島善三郎、林重義、林武、中山巍、川口軌外、鈴木亜夫、鈴木保徳、伊藤廉、清水登之、高畠達四郎、三岸好太郎、福沢一郎ら、フォービスムやシュルレアリスム、新写実主義などの人々の集合で、第二回展から野口弥太郎、海老原喜之助、小林和作、曾宮一念、須田国太郎らを加えて、二科会に代って昭和初期美術界に大きな足跡を残したのである。〈竹田道太郎〉

戴進 たいしん　生没年不詳。中国、明代（一五世紀）の画家。字は文進、号は静庵または玉泉山人。浙江省杭州の人。南宋画院の馬遠・夏珪らの諸家の法を学び、山水・人物・花鳥などを巧みにし明初の一大宗匠といわれた。明の宣徳時代（一四二六―三五）に画院にはいったが、その画技があまりにもすぐれているので画院の同僚からねたまれて故郷に帰ったといわれる。また『秋江独釣図』の画中の釣人が紅衣を装っているのを帝の側近から指摘されて放逐され、故郷で窮死したとも伝えられる。戴進は死後において社会的名声がいっそう高くなり、彼を明代における浙江画派の第一人者としている。その後、彼のように院体画風を学ぶ系統の画人が杭州を中心にして輩出し、北京の画院にも浙江・福建の出身者が多かった。その作品は早くから日本に渡来していて日本の室町時代の水墨画に影響を与えている。〈杉村勇造〉

大同石仏 だいどうせきぶつ　⇩雲崗石窟

大徳寺 だいとくじ　京都市北区紫野大徳寺町。洛北紫野には、最初淳和天皇の離宮紫野院が設けられ、天長九年（八三二）これを雲林院とよび、貞観一一年（八六九）に僧正遍昭にあずけられて寺となった。雲林院は平安・鎌倉時代にかけて洛北の名刹として栄えたが、鎌倉末期には衰微した。元応元年（一三一九）大燈国師宗峰妙超に帰依した赤松則村は、紫野に小院を建てて国師を迎えた。これが縁で元亨四年（一三二四）旧雲林院の北部の地を賜って大徳寺が開かれたのである。寺は花園・後醍醐両帝の帰依により、舟岡の東に広大な伽藍を誇るようになった。大燈国師の高弟には関山慧玄・徹翁義亨の二人がいたが、関山が妙心寺を開いたので、大徳寺の第二世は徹翁が継いだ。室町時代の後期応仁・文明の乱がおこるや、この大徳寺は一山が焼失した。この存亡の危機を救うため入寺したのが、当時南山城田辺の酬恩庵にいた有名な一休宗純であった。一休は八一歳の高齢で再建に奔走し、期待にこたえてよく大徳寺の中興を成しとげた。ついで天正一九年（一五九一）三門に*千利休の木像を置いたことが豊臣秀吉の逆鱗に触れ、利休がついに自決するという大事件に発展し、その余波が大徳寺に及んで、秀吉は使を送って寺を破却しようとした。しかし時の住持古渓宗陳の気迫に秀吉も感じ入り、ついにそのことを取り下げた。

その後、各大名の帰依による塔頭の開創もあいつぎ、江戸時代にはおもに寛永・寛文のころに造営が盛んで、今日に大禅刹の偉観を伝えている。

〔美術品〕　大徳寺は妙心寺などと同様、禅宗式伽藍配置がほぼ完全な形で残っている。国宝では唐門（桃山）と本坊方丈および庭園がある。唐門は切妻造、檜皮葺の四脚門の前後に軒唐破風をかけ、聚楽第の遺構と伝えられる。方丈（江戸）は唐破風造の玄関をもつ入母屋造・桟瓦葺の大建築で、背後には大燈国師の塔所である雲門庵が付属している。本坊方丈庭園（江戸）は特別名勝に指定され、南庭は広い白砂敷で、東南隅に枯滝石組を立て、東庭は生垣の前に刈込と石組を連ねている。建築物では、このほか重文の勅使門（桃山）、三門（桃山）、仏殿（江戸）、法堂（江戸）、浴室（江戸）、経蔵（江戸）、袴腰の鐘楼（桃山）がある。

絵画では、国宝に絹本墨画淡彩観音猿鶴図三幅（宋）がある。中幅は岩に坐す白衣観音、向かって左幅は竹鶴、右幅は松猿の各図になり、いずれも*牧谿筆で、彼の楷体画として最高のものといわれる。また大燈国師画像一幅（室町）は大徳寺開山の宗峰妙超の頂相で、建武元年（一三三四）に自賛して上眷記室に付与したものである。このほか重文では、絹本水墨竜虎図二幅（宋）、紙本墨画芙蓉図一幅（宋）、紙本淡彩養叟和尚画像一幅、同楊岐和尚画像一幅（室町）、方丈障壁画一三面（江戸・狩野探幽筆）がある。

書では、国宝の後醍醐天皇宸翰御置文一幅（鎌倉）は、元弘三年（一三三三）に書かれたもので、大徳寺に大燈国師の門跡のみの相承を許されている。虚堂智愚墨蹟（宋）は南宋の禅僧、虚堂（一一八五―一二六九）が達磨忌の拈香語を書したものである。

大徳寺には数多くの塔頭があり、禅宗美術や茶道美術にとって逸することのできない多くの美術品を蔵している。

真珠庵　延徳三年（一四九一）に一休禅師の塔所として遺弟が開いた院。寛永一五年（一六三八）後藤益勝が改築した方丈と東福門院の化粧御殿を移したという書院の通僊院はともに重文である。通僊院に所属する庭玉軒茶席は二畳台目、金森宗和好みとして有名。またここの庫裏（桃山）は大徳寺内の庫裏として最古のものである。庭園（室町）は史跡名勝に指定されており、方丈東庭は生垣で囲った細長い苔庭で、七五三の小さな石組を配する。もとは比叡山を借景したという。

絵画では、重文の紙本墨画竹石百鶴図屏風一隻（室町・伝狩野正信筆）、紙本着色苦行釈迦図一幅・紙本墨画達磨図一幅・紙本淡彩臨済和尚図一幅（室町）、紙本墨画真山水図・花鳥図・草山水図襖絵二九面（室町）、紙本墨画商山四皓・蜆子猪頭図襖絵一二面（桃山）、一休宗純画像四幅（室町）がある。書では、国宝の大燈国師墨蹟一巻（室町）は看読真詮榜と題する一文で、いわゆる看経榜の一種である。看経榜とは、禅家において衆僧に経呪を看読させるため僧室に張り出す掲示のことで、ふつうは盂蘭盆会において掲示されるが、これは修正会に際して発せられたもののようで、この文章は通例の規式に従わず、自由に書かれた点も注目される。署名はないが、書風から大燈国師の真跡と認められる。ほかに一休宗純墨蹟六点（室町）、紙本墨書一休自筆法堂再興書状二幅（室町）、附として法堂虹梁奉加帳一帖が重文に指定されている。

大仙院　永正六年（一五〇九）古岳宗亘（大聖国師）が開基した塔頭。国宝の本堂は棟札により永正一〇年二月一二日上棟のことがわかる方丈建築。方丈では東福寺竜吟庵とともに最古の遺構の一つである。この背後の書院（桃山）は重文。特別名勝に指定されている庭園（室町）は、本堂南庭は一面の白砂敷のみであるが、東庭は南北に細長い地割で、東北隅に見事な枯滝を組み、南へ石橋・石船などを打っている。

絵画では、重文の紙本着色花鳥図八幅・紙本淡彩四季耕作図八幅・紙本墨画瀟湘八景図一六幅（室町）があり、書では国宝の大燈国師墨蹟一幅（室町）は天徳二年（一三三〇）、宗悟大姉に与えられた法語である。

竜光院　黒田長政が父孝高のため慶長一三年（一六〇八）に建立し、開祖は江月宗玩。国宝の書院（江戸）は寄棟造、桟瓦葺、一〇畳の主室に、八畳・六畳・四畳半の各部屋、それに広縁が回る。ことにその西北隅に続く密庵茶席は四畳半台目に書院式を入れた格の高い茶席である。このほか、重文の本堂および盤桓廊・兜門（江戸）がある。

絵画では、絹本淡彩山水図一幅（宋・伝馬遠

大徳寺 〈上〉大徳寺方丈庭園　江戸前期の作庭で方丈の南庭と東庭に分かれている　〈中〉大仙院本堂　国宝　本来方丈に相当する建物で，禅宗方丈の典型的な平面を示している　〈下〉聚光院茶室（閑隠席）　重文　本堂の東北に接続する建物に造り込まれた茶室で，三畳台目切，水屋の間3畳

筆）、紙本墨画栗図・柿図各一幅（宋）が重文に指定されている。工芸品では、国宝の曜変天目茶碗一口（宋）が中国の建窯で焼かれたもので、稲葉天目（東京・静嘉堂文庫）・曜変天目（大阪・藤田美術館）とともに古来三絶といわれる名器である。ほかに重文の油滴天目茶碗一口（宋）と付属の唐草文螺鈿天目台がある。書では、国宝の密庵咸傑墨蹟（宋）は、淳熙己亥（一一七九）の紀年があり、密庵が璋某の求めに応じて禅の要旨を説いたもの。これに千利休の消息が付属し、山上瓢庵にこの墨蹟の表装を頼んだことがわかる。現在の表具は、さらに遠州好みに改っている。竺仙梵僊墨蹟二幅（室町）は元徳二年（一三三〇）に来朝した竺仙梵僊が真如寺の住持のとき書いた諸山疏で、明叟斉哲堂諸山疏という。大覚禅師筆金剛経一帖（鎌倉）は折本装で、一行一三字、金泥の界線中に書してある。書風から大覚禅師蘭渓道隆の真蹟と目され、巻末に宗彭沢庵の跋文がついている。

孤篷庵　重文の本堂・書院・茶席三棟（江戸）がある。孤篷庵は小堀遠州が慶長一七年（一六一二）に開いたみずからの菩提所で、もと竜光院内にあったものを寛永二〇年（一六四三）に現在地に移し、さらに寛政五年（一七九三）に焼けたのを、松平不昧公が再興した。史跡名勝に指定されている庭園（江戸）は、書院前庭は近江八景をかたどり、石組と刈込の豊富な枯山水庭園。本堂南庭は、二重籬のかなたに舟岡山をのぞみ、これを孤舟と見立て、舟の苫を意味する篷の字を選んで孤篷庵の庵号をつけたという。

工芸品では、国宝の井戸茶碗（李朝）がある。数ある井戸茶碗のなかでも、特に高名な喜左衛門井戸がこれで、もと大坂の竹田喜左衛門が所有したところからこの銘があるという。大名物の一つにも数えられる。室町後期にわが国に伝えられたものらしい。

竜源院　永正一〇年（一五一三）ごろ東渓宗牧の開いた塔頭で、重文の本堂・表門（室町）がある。木彫釈迦如来坐像（鎌倉）は寄木造・漆箔で、重文に指定されている。

玉林院　慶長三年（一五九八）月岑和尚を開祖に曲直瀬玉琳が建てた塔頭で、南明庵・蓑庵・霞床席の三棟（江戸）が重文に指定されている。

聚光院　三好義継が、父長慶の菩提のため永禄九年（一五六六）に創立。重文の茶室、閑隠席（江戸）とこれにつながる桝床席がある。絵画では、紙本墨画花鳥図・琴棋書画図・瀟湘八景図襖絵三二面（桃山）は、方丈の襖絵で、前二件は狩野永徳が永禄九年（一五六六）に描いたものである。瀟湘八景は父の狩野松栄の筆。ほかに重文の紙本墨画遊猿図・竹に虎図・蓮鷺藻魚図襖絵一四面（桃山・狩野松栄筆）がある。

黄梅院　小早川隆景が建てた本堂と庫裏（桃山）が重文の指定をうけている。絵画では重文の紙本墨画竹林七賢図・芦雁図各襖絵四四面（桃山）があり、いずれも雲谷等顔筆と伝えられる。

養徳院　重文の絵画に、絹本淡彩達磨・臨徳山像三幅（室町）、絹本着色足利満詮画像一幅（室町）がある。

高桐院　慶長初年に細川忠興が創建。国宝の絹本墨画山水図二幅（宋）は斧劈皴の岩に特色のある南宋水墨山水の代表作で、李唐の隠落款があり、重文に銭選筆と伝える絹本彩色牡丹図二幅（元）がある。〈斉藤　孝〉

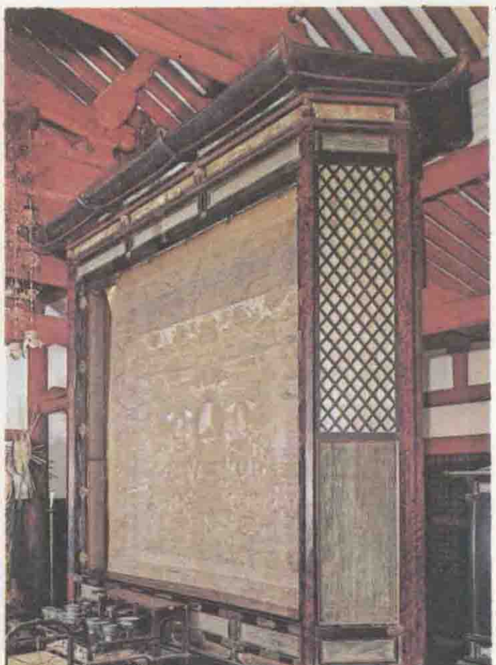
大仏様　だいぶつよう

天竺様ともいう。鎌倉初期の東大寺再建に用いられた建築様式で、新しく中国（宋）浙江省付近の建築様式をとり入れたものである。挿肘木、遊離尾垂木、隅の扇垂木、円形断面の虹梁、木鼻の繰形、軒の鼻隠板などを用いて、全体に荒けずりで豪快な表現をもち、前代の藤原時代の優美な建築様式と対照的である。この様式は東大寺再建の大勧進をつとめた俊乗坊*重源が中国留学の経験にもとづいて採用したと考えられ、工事には中国の工匠*陳和卿も加わっていた。天竺様は東大寺とその末寺の建築におもに用いられ、重源の死後は急速に衰えたが、中世建築の開始を告げるものとして歴史的意義が大きい。代表作は、東大寺南大門、浄土寺浄土堂（兵庫県小野市）。→仏教建築　写→350　〈大河直躬〉

タイポグラフィ　typography

狭義には、一五世紀なかばグーテンベルクの活版術発明以来の、活字を使った印刷術をいう。したがって、印刷にあたっての活字書体の選択、そのレイアウト、またタイプ・フェイスのデザインまでをさす。近代的な意味では、活字や文字のもつコミュニケーションの役割に重点がおかれてこの名が用いられる。表現体としての活字は、*未来主義や*ダダの運動のなかで、伝統的な組みからの解放によってはじまった。ついで近代造形運動と関連をもちつつ、*バウハウスやロシア*構成主義の周辺で新機軸がうちだされる。とりわけバウハウスでの*モホリ＝ナジやバイヤーの実験、またロシアの*リシツキーの先駆的な仕事が注目される。これらの仕事をふまえた上で、ドイツのチヒョルトが一九二八年『ニュー・タイポグラフィ』を著し、近代主義の路線をつくった。ニュー・タイポグラフィの系譜には、ビルやゲルストナーらスイス派の*機能主義があるほか、オランダのツバルトが興味深い仕事をつづけた。写真植字が開発された今日では、タイポグラフィの幅が大きく広がり、また文字による伝達を意図するとき、かならずしも印刷物に限定されないでこの言葉を用いる。なお、日本では、複雑な字画の漢字に仮名を混在して使用するアンバランス、書体デザインの未発達、西欧から導入されたデザイン感覚との行き違

大仏様　浄土寺浄土堂　重源によって建てられたこの堂は，大仏様のもっとも純粋な遺構で，直線の軒には垂木の先端をかくす板が打たれ，柱には肘木が直接さしこまれている。兵庫県小野市　国宝



当麻寺　当麻曼荼羅厨子（奈良－平安）国宝　本堂内陣に置かれ，正面に絹本曼荼羅図（文亀曼荼羅）を，背面に板絵曼荼羅（裏板曼荼羅）を安置している

いなど、いずれも十分な解決がなされず、今後に多くの問題が残されている。〈高見堅志郎〉

当麻寺 たいまでら　奈良県北葛城郡当麻町。この寺は土地の豪族当麻氏の寺として天武朝に創建されたと考えられる。その後いわゆる天平系七堂伽藍が整った。さらに天平宝字七年(七六三)大きな浄土変画像(伝中将姫蓮糸曼荼羅)がつくられ、ひきつづいて現本堂(曼荼羅堂)の前身の建物も建てられるに及んで、当麻寺は浄土信仰の霊場へと変わっていった。ことに治承四年(一一八〇)平家の南都焼打による余波がここにも及んで大きな災害を受けたのち、鎌倉時代の復興はもっぱら蓮糸曼荼羅信仰に厚い浄土宗系の手で進められた。特に応安三年(一三七〇)には京都知恩院第一二世の誓阿晋観が現本堂の西に奥ノ院を興して円光大師(法然)像を安置した。一方この寺には古くから弘法大師留錫の伝もあり、結局、真言・浄土の両宗を兼ねるようになり、南北朝の一三四三年以来両宗が毎年交替で輪番するようになって今日に及んでいる。子院のうち首位にある真言宗の中之坊は、江戸時代に片桐石州の造営した茶室や庭園で知られる。また「当麻寺のお練り」で知られる聖衆来迎練供養会式(毎年五月一四日)は、来迎引接のさまを演劇的に再現するめずらしい行事として有名である。

　国宝の本堂(藤原)は曼荼羅堂とも呼び、もと天平末・平安初期に建った七間四間、入母屋造の堂宇のうち七間三間分を内陣に組入れ、前に同規模の礼堂を付し、両方を取込む寄棟造の大屋根をかけたのは永暦二年(一一六一)であった。堂の外周には鎌倉時代の改修部をみるが、内陣の二重虹梁蟇股構架をはじめ、仏壇・厨子(国宝・天平)とともに創初の遺構であり、特に厨子内面の天井・柱・台輪などに天平様の泥絵や金平脱文様が発見された。なお厨子正面の大扉には仁治三年(一二四二)に螺鈿装飾が、仏壇には寛元元年(一二四三)に蓮池図蒔絵が、それぞれ施された。東西両塔(天平)はともに三重塔で、西塔の方がやや新しいが、東西両塔の完存する唯一の遺構である。相輪には八輪しかみられず、水煙は西塔のものが特に美しい。金堂(藤原)は重文で、現在の堂は寿永三年(一一八四)流板葺として建立したものを、鎌倉時代の正中三年(一三二六)に大改造を加えたものらしい。講堂(鎌倉)は乾元二年(一三〇三)の再建で、金堂とともに天平風復古建築。

　彫刻では国宝の塑造弥勒仏坐像(白鳳)が創建以来の金堂の本尊で丈六の巨像。また最古の塑造仏である。ほかに金堂安置の乾漆四天王立像(白鳳、多聞天のみ鎌倉の後補で木造)や、宝冠阿弥陀の系統をひくめずらしい作例、木彫の紅玻璃阿弥陀坐像(藤原)などの諸像がある。

　綴織当麻曼荼羅図(国宝)は天平時代の浄土変相大画像(三九一×三九七センチ)として稀有のものであるが、現状は腐朽がはなはだしく、建保七年(一二一九)作成された第一回転写本(建保曼荼羅)の上に貼り付けてのこしたものと推定されている。ほかに文亀二年(一五〇二)転写の文亀曼荼羅と、貞享二年(一六八五)転写の貞享曼荼羅が重文に指定され、現在は後者が厨子に安置されている。ほかに絵画では絹本着色『当麻曼荼羅縁起』三巻(室町)、紙本着色『法然上人行状絵巻』四八巻(鎌倉)がある。

　工芸では梵鐘と奥ノ院の経箱が国宝。梵鐘は上帯に鋸歯文、下帯に忍冬唐草文を鋳出したもので、天平期の代表的な銅鐘の一つ。倶利迦羅竜蒔絵経箱は蓋の表に金銀蒔絵で浪中の岩上に倶利迦羅剣を立て、左右に二童子を配する図様を美しく表わした、藤原末期の漆芸の優品である。ほかにわが国最古の石灯籠(白鳳)や、押出銅造三尊仏像(天平、奥ノ院蔵)、朝鮮高麗時代の唐草合子などがある。〈斉藤　孝〉

内裏 だいり　平城京、平安京などの日本の古代の都城のなかに設けられた、天皇の日常居住される建築施設やその区域をさす。日本の都城は中国の都城を模倣してつくられ、その中心となる宮殿や政庁の配置も中国の影響が大きい。都城の中心線上の北端に方形の大きな区域を定めて、政庁、儀式や遊宴のための宮殿、天皇の日常の住居などの複合した建築施設が建設され、ふつうこれらの全体をさして宮城、もしくは大内裏と呼び、その内部の天皇の日常居住される一画はたんに内裏と呼んで区別する。大内裏の中心には国家的儀式に用いられる朝堂院と呼ぶ一画があり、その中心建物が大極殿であるが、内裏はふつうこの大極殿の後方の位置につくられ、その中心建物は平安内裏の紫宸殿がそれに相当し、それ以前のものはふつう内裏正殿と呼ばれている。日本で本格的な朝堂院や内裏の施設が営まれたのは、大化改新(六四五)と同時につくられた難波長柄豊碕宮(大阪市)においてで、その遺跡が大阪城の近くで発掘されている。この難波宮や藤原京(六九四—七一〇、橿原市)、平城京(七一〇—七八四、奈良市)などにおいては、内裏は大極殿のすぐ後方に接し、中心線を同じくしてつくられたが、平安京(七九四—一八六九、京都市)の内裏は、大極殿の後方の東側に分離してつくられた。内裏の建築の配置や様式は、平城京においては発掘調査によってかなり判明しており、それによると全体が築地塀に囲まれ、さらに内部が回廊によって前後の二区画に分かれ、前方にある内裏正殿は儀式や政務に、後方の建物が住居に用いられたと考えられる。構造は、柱は掘立柱で、床は高床、屋根は檜皮葺であったと推定され、大極殿を中心とする朝堂院の諸建築が土間床で瓦葺の中国様式を用いたのに対して、日本の伝統的な居住様式にもとづいている。しかし配置が左右対称形で、中心軸が南北方向をとっている点は中国式である。この特色は平安内裏においてもそのまま用いられ、建築の大部分は白木造で屋根は檜皮葺、床は高床であった。配置は正面の門を入ると広い前庭をへだてて紫宸殿があり、前方左右に橘と桜が植えられ、後方には仁寿殿(天皇の住居)や常寧殿(皇后の住居)があった。紫宸殿の西側には清涼殿があり、平安時代中期以後はここが天皇の住居に用いられた。なお、平安時代後期になると、離宮や貴族の邸宅を臨時に天皇の住居に用いることが多くなり、これを里内裏と呼び、嘉禄三年(一二二七)の大内裏の火災以後は内裏は再建されず里内裏が皇居となった。現在の京都御所の敷地も南北朝時代の里内裏がうけつがれたものであるが、その建築様式には、江戸時代の復古造営により平安内裏のものが用いられている。〈大河直躬〉

↓京都御所

三上次男・楢崎彰一編『日本の考古学7　歴史時代下』(一九六七・河出書房)

タウト Bruno Taut (一八八〇—一九三八) ドイツの建築家。五月四日ケーニヒスベルクに生まれ、同地の土木建築学校を卒業後、テオドール・フィッシャーに学ぶ。一九〇九年にF・*ホフマンと建築設計事務所を開いてから、彼の活動は、鉄とガラスを巧みに使用した設計で注目され、ライプチヒ博覧会の鉄鋼館(一九一三)やケルンの工作同盟展のガラス館(一九一四)などの作品によって開花した。

第一次大戦後は、表現主義建築の推進者として、一八年に「芸術労働者会議」をつくり、また、『アルプス建築』『宇宙建築師』などの壮大なロマンによる建築幻想のスケッチを出版した。二一年にマグデブルク市の建築課長として都市計画に、二四年からはベルリンにあって数多くのアパート設計に従事した。『近代建築』（一九二九）を出版後、ソビエトに招かれ、翌三三年には日本を訪れた。来日のおり見学した桂離宮についての激賞は、著書『日本美の再発見』（一九三九）などを通して桂離宮を世界第一級の建築として有名にした。彼はきわめて多様な空間についての発想と鋭い感受性をもった建築家であり、その点では今世紀の建築家中群を抜いた存在ともいえ、それゆえにこそ日本芸術にユニークな解釈と評価を与え得たものであろう。晩年は、トルコのイスタンブール工科大学教授に着任、二年後アンカラで没した。〈高見堅志郎〉

📖タウト著、篠田英雄訳『日本―タウトの日記』（一九五〇―五九・岩波書店）▽タウト著、篠田英雄訳『日本美の再発見』（岩波新書）

高倉 たかくら　もとは倉のうちとくに丈の高いものをさしたと考えられるが、現在では床面を地表より高く離した、いわゆる高床式の倉をさして用いることが多い。高床の構造は湿気や鼠の害を防ぐので倉に適しており、世界的に用いられている。日本では弥生時代の登呂遺跡（静岡県）ですでに高倉が発見されており、奈良時代の正倉院宝庫をはじめとする校倉も高倉の構造である。民家の倉のうち、南西諸島（クラと呼ぶ）や伊豆七島（クラ、アシアゲクラと呼ぶ）のものはこの形式を用いる。高倉では、鼠がよじのぼるのを防ぐため、脚柱に「鼠がえし」と呼ぶ板製の版をはめこむものがあり、登呂遺跡や伊豆七島にみられる。〈大河直躬〉

↓民家

高取焼 たかとりやき　筑前（福岡県）の陶器。福岡の藩主黒田長政の命で慶長五年（一六〇〇）朝鮮陶工八山（高取八蔵）が鷹取山麓永満寺の宅間に開窯したのが起りで、高取焼の名はこの山名から出た。一四年後には近くの内ヶ磯に移ったが、寛永元年（一六二四）藩主忠之の勘気にふれて山田に蟄居した。宅間・内ヶ磯・山田の作は古高取といわれ、土灰釉・ワラ白釉（白ナマコ）・飴釉で、古唐津に似ている。寛永七年には殿の勘気がとけてまた御用を拝命、白旗山麓に築窯した。ついで八山父子は、主命で茶器の修業に京都におもむき、*小堀遠州にも指導をうけたので、作風は遠州好みの薄手精巧となり、美しい高取釉なども工夫され、瀟洒な遠州高取が生まれた。寛文五年（一六六五）ごろには小石原の鼓に移り、これを小石原高取という。その後、福岡にも東・西両皿山が築かれ、前者は茶器、後者は雑器で、それぞれ東山高取、西山高取とよんでいる。今でも高取焼は茶器を特色として焼かれている。〈満岡忠成〉

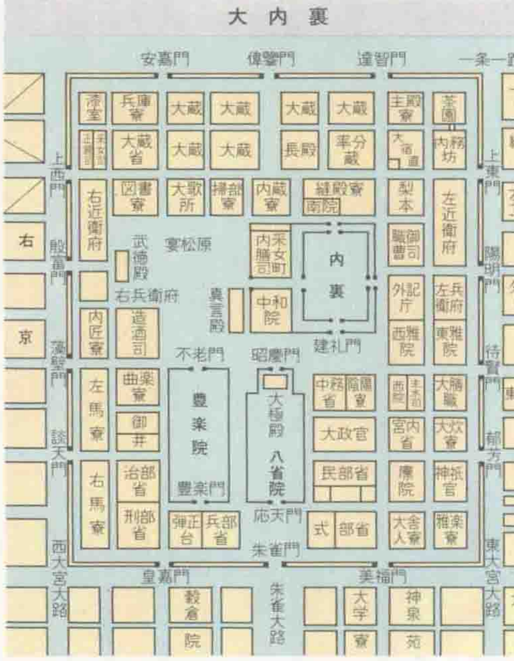
高橋由一 たかはしゆいち（一八二八―九四）明治初期の洋画家。文政一一年二月五日下野国（栃木県）佐野藩士の子として江戸に生まれる。幼年から絵をよくし、一一歳で狩野探玉斎に師事したが、二〇歳のころ西洋石版画を見て感動、西洋画の学習を決意する。文久二年（一八六二）幕府の蕃書調所画学局へ入学して川上冬崖の指導をうけ、さらに慶応二年（一八六六）横浜にワーグマンを訪ねて入門、アメリカの女性画家ショイヤー夫人の実技指導を受けた。翌年遣清使節団に加わって上海、北京、竜門などを回る。明治五年（一八七二）には昌平坂聖堂の博物館主催のわが国最初の博覧会に油絵を出品、翌年のウィーン万国博には『富嶽図』を出品した。六年日本橋に画塾天絵楼を創立、弟子七〇名を指導、八年には天絵社と改め、画学生の作品公開や競奨展（コンクール）をおこなうなど積極的な活動をおこない、一二年に画塾は東京府認可学校（天絵学舎）となった。その間、最初の洋画展に『乾魚の図』を出品、絵具製法を伝え、また*フォンタネージの指導をうけた。一〇年、第一回内国勧業博覧会に『東京十二景』（屛風）、『甲冑図』を出品して受賞、一二年に嗣子源吉を天絵学舎の専任教授とし、自作三五点を金刀比羅宮に奉納するほか、明治天皇御影を描いた。一七年天絵学舎を廃校し、展画閣の造築を請願したり、各地を旅行し、明治美術会創立に協賛尽力したが、明治二七年七月六日、六六歳で没した。彼は風景画・人物画のほか、とくに静物画において迫力ある油彩リアリズムを樹立した。代表作に重文の『鮭』『花魁』などがある。〈竹田道太郎〉

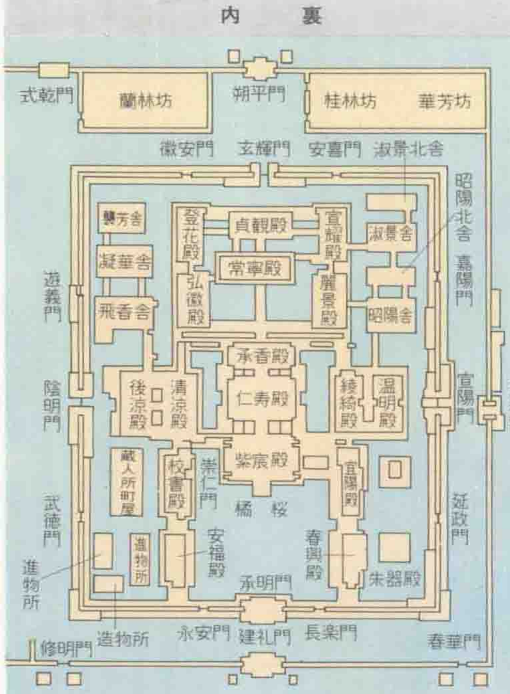
📖『高橋由一画集』（一九七二・講談社）

高橋由一「鮭」(1875―77) 油彩 紙 134×46.5cm 重文 東京芸術大学 極端に縦長の画面は，日本家屋に調和するよう配慮されて描かれたもの。同じバリエーションのものがいくつかある

高村光雲 たかむらこううん（一八五二―一九三四）彫刻家。嘉永五年二月一八日、江戸に生まれる。本名幸吉、旧姓中島。文久三年（一八六三）仏師高村東雲の門にはいり木彫を学び、明治七年（一八七四）師に認められて高村光雲を名のった。明治初年、仏像の需要が激減し、象牙彫が隆盛となるなど木彫衰退の時期に、鳥や獣を題材に写生をとり入れた新しい作風をひらき、明治の木彫の蘇生に大きな業績をのこした。二二年東京美術学校の開設とともに彫刻科の指導者となり、大正一五年（一九二六）同校名誉教授となるまで後進を指導し、また多くの門下を育成した。帝室技芸員（一八九〇）・帝国美術院会員（一九一九）となり、文字どおり官展系木彫の重鎮であった。昭和九年一〇月一〇没。代表作は『老猿』『楠公銅像』『西郷隆盛像』など。なお、長男*高村光太郎は彫刻家・詩人、三男高村豊周（一八九〇―一九七二）は工芸家として名高い。豊周は大正四年（一九一五）東京美術学校鋳造科を卒業し、帝展で活躍して審査員をつとめ、母校の教授となった。日本芸術院会員（一九五〇）として鋳造界で指導的役割を果たした。写→352〈三木多聞〉

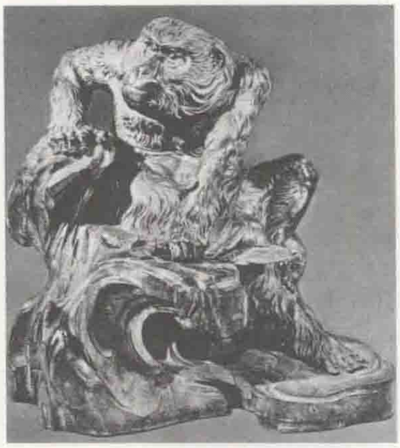
高村光太郎 たかむらこうたろう（一八八三―一九五六）彫刻家・詩人。明治一六年三月一三日、東京に生まれる。木彫家*高村光雲の長男。本名光太郎、のち光太郎と称した。幼少時から父に木彫技法を学び、東京美術学校で塑造も学んだ。明治三五年（一九〇二）東京美術学校彫刻科（木彫）を卒業し、研究科や西洋画科に在籍したが、このころ*ロダンへの関心を深めた。三九年アメリカに渡り、イギリスを経てパリに行き、ヨーロッパの諸芸術思潮、とくにロダンの近代彫刻に強く触発され、*荻原守衛や*梅原龍三郎らと知りあった。四二年帰国後、荻原とともに日本の彫刻に本格的な近代





の扉をひらくのにつとめたが、周囲との落差がはげしく、四四年『光雲還暦記念胸像』を制作したほか彫刻はほとんど発表せず、雑誌『スバル』に日本で最初の印象主義宣言といわれる評論「緑色の太陽」（一九一〇）を発表したのをはじめ、評論・翻訳・批評など文筆に活躍、大正元年（一九一二）フュウザン会を結成して油絵を発表したり、自主的な画廊として琅玕洞を経営するなど多方面に情熱を傾けた。大正三年、長沼智恵子と結婚、翌四年ごろから主として彫刻に専念し、訳編『ロダンの言葉』（一九一六）を上梓したが、ロダンに学んだヨーロッパの近代造形思考と、幼少時から身につけた伝統的造形手法との相克を鋭く追求し、『造型美論』（一九四二）に見られるような、面・量塊・動勢・肉づけを四因子とする、本格的な彫刻理論を結実させた。寡作ながら『手』『裸婦坐像』『黒田清輝像』など密度のある佳作を生み、『鯰』『桃』『蟬』など木彫に新生面をひらいた。昭和六年（一九三一）ごろから智恵子の分裂症発病、一三年、その死は強い衝撃を与えた。同二〇年、戦災をうけ一時岩手県に移り住んだが、二七年上京し十和田湖畔の記念像『みちのく』を制作し、三一年四月二日没した。文学活動としては十代から雑誌『明星』に砕雨の名で短歌を発表したが、光太郎署名で詩を書いたのは、渡米の年『明星』に載った「秒刻」からである。帰国後は一時「パンの会」の運動に積極的に参加したが、大正三年、はじめての詩集『道程』を出し、『智恵子抄』（一九四一）、『典型』（一九五〇）などの詩集がある。〈三木多聞〉

⊞『高村光太郎選集』全六巻・別巻一（一九六六―七三・春秋社）▽三木多聞編『高村光太郎』（一九七一・至文堂）



高村光雲　「老猿」（1892）　木彫　高さ90.9cm　東京国立博物館　1893年のシカゴ万国博覧会に出品し好評を博したもので，リアルな感覚が強く打ち出された光雲の代表作である

高村光太郎　「手」（1923）　ブロンズ　高さ38cm　東京国立近代美術館　仏像の手印の複雑な変化に興味を感じ，自分の手をモデルに作り上げたといわれる光太郎40歳の時の作品

拓本　たくほん　石碑の文字や銅器の銘文・文様などを、紙の上に直接うつし取る方法。中国で古くから発達し、六朝時代の末期にはすでにおこなわれていたことが、文献の上から知られ、唐の永徽四年（六五三）以前の拓本の『温泉銘』とほぼ同時代と推定される『化度寺碑』が敦煌から発見された。古碑は時代とともに風化作用そのほかの損傷をうけるので、古い拓本ほど尊ばれ、唐代の拓本は右の二種しか知られていないが、宋代（九六〇―一二七九）の拓本は「宋拓」と呼ばれて、名人の真蹟と同様に非常に高価である。それに次ぐのは明代（一三六八―一六四四）の「明拓」で、これも古書画なみの値段である。清朝の初期のものは、国朝の初ということで、「国初拓」と呼ばれてきたが、現在では「清初拓」といって、やはり珍重される。時代の近いものは「近拓」といって、これはいちばん多く流布され、戦前には比較的容易に入手できたが、今日では稀少となった。

拓本はとったままの全形を「整本」といい、「全拓」または「一面碑」ともいう。それを一行ずつに切って、法帖のようにはりこんだものを「剪装本」といい、一般にはそうした形に仕立てて売られているものが多い。保存にも鑑賞にも便利だからである。「整本」を軸装にする場合もある。

日本では、古くはあまり拓本がとられたことはないようであったが、江戸時代になって、学者や好事家が拓本をとって集めるようになった。この時代には、明清の影響で碑が盛んに建てられたこともその傾向をすすめたとみられる。戦前までは、名所・古跡に立つ碑や、仏像・鐘の銘文などを、かなり自由に拓本をとることが許されていたが、現在はほとんどどこでも禁止している。それは拓本の技術が悪いために、貴重な遺物を汚損することが多かったからである。

【拓本のとり方】技法はいろいろあるが、まず「乾拓」をすすめる。紙をぬらさず、墨汁を使わず、「石華墨」というもので刷って、字をうつしとるのである。紙は一般に画仙紙のようなものがよく、所要の大きさに切って四隅そのほかをセロテープで浮きのないように固定し、隅の方から順順に刷っていく。「石華墨」は「拓本墨」ともいって、書道用品店にあるが、ないときはクレヨンを用いる。質はちょっとした硬軟の差だけである。乾拓で碑面と紙のなじみ具合になじんだら、はじめて本式の拓本を試みる。それには対象をけっして汚さない技術を身につけるまでは、実施してはいけない。最初はふつうの墓石くらいの小さいものからはじめる。紙を当てて、刷毛・タオルなどに適宜水を含ませ、ぬらしてはりつける。次に乾いたタオルで圧しつけて碑面の凹凸どおりに密着させるのであるが、かならず気泡が入るから、碑の凹んだところで紙に小さい穴をあけ、そこから空気を出してしまう。湿り気をよく平均させて乾くのを待つ。すっかり乾くと紙がはげて取れてしまうし、あまり湿り気が多いと墨が裏にしみ、碑面を汚す。この加減を自得するのが第一である。適当に乾いたところで、タンポに墨を含ませてまんべんなくたたくと、むらのない拓本がとれ、碑面も汚さない。タンポは古綿をポリエチレン袋で固く包み、その上を綿布で一重くるむ。この一重だけが少量の墨を含むだけで、芯の綿はぬらしてはいけない。タンポは二つ用意し、一方に刷毛で墨をつけ、打ち合わせてもう一つのに墨を移す。直接に墨を塗ってはいけない。驚くほど少量の墨で拓本はとれる。

西洋人は拓本のことを rubbing などといって、刷るものと考えているが、これはまた別の技法で、素人にはできない。なお、碑面に墨を塗って紙をおしつけるなどもってのほかで、これはけっしてやってはいけない。〈伏見冲敬〉

⊞馬子雲著、藪田嘉一郎訳『拓本の作り方』（一九七二・綜芸社）

託磨派　たくまは　詫磨、宅磨、宅間などとも記す。平安末から室町ごろまで存続した画派。託磨為遠を祖とし、鎌倉初期にはその子勝賀、為久らが出て仏画を中心に活躍した。勝賀は元暦元年（一一八四）法橋となり神護寺、東寺関係の作画を主とし、建久二年（一一九一）には東寺の『十二天屏風』（国宝）を描いている。その作風は従来の仏画の伝統的形式を打破し、宋画の要素を多分にとり入れた新しい仏画様式を確立したもの。為久は鎌倉幕府との関係があり、再度鎌倉に下って仏画の制作をおこなっている。その後、高山寺の明恵上人に関係の深かった俊賀、寛喜二年（一二三〇）に作られたと思われる『明恵上人像』（国宝、高山寺蔵）の筆者恵日房成忍らの名が知られる。鎌倉末期には栄賀が出て『十六羅漢図』（重文、藤田美術館蔵）、『柿本人麻呂像』（重文、常盤山文庫蔵）などの作品をのこしている。ことに前者には水墨画の手法がとり入れられており、室町漢画の先駆的な役割をなしている点が注目される。〈村重　寧〉

竹内栖鳳　たけうちせいほう　（一八六四―一九四二）日本画家。元治元年一一月二二日、京都御池油小路の料亭「亀政」の長男として生まれた。本名恒吉。はじめ土田英林に師事、明治一四年（一八八一）*幸野楳嶺の門に入り、第二回内国勧業博覧会ほか、内外博覧会・共進会で受賞して京都青年画家の花形となった。三三年夏、ヨーロッパ巡遊に出発し、

竹内栖鳳　「斑猫」（1924）　絹本着色　83×102cm　重文　東京　山種美術館　沼津の八百屋の店先で見た猫に，宋の徽宗皇帝の猫の面影を見た栖鳳は，京都に連れ帰って綿密な写生をおこない，この作品を描いたという

竹久夢二「黄八丈」(1931)　油彩　80×65cm
東京　河村家　江戸情緒豊かな夢見るような女性の表情の中にも，西欧の世紀末的憂愁がどことなく感じられる

蛇足　「山水図襖絵」(1491)　紙本墨画　178.0×141.8cm　重文　京都　真珠庵　漢画の山水では養徳院襖絵とともに現存最古のもので，蛇足筆と伝えられている

翌年二月に帰国。この年、棲鳳の号を栖鳳に改めた。作風も従来の四条派に西洋画法をとり入れ、軽妙で洗練された独自の画風をつくり出した。ヨーロッパ旅行所産のものとしては『和蘭の春・伊太利の秋』『古都の秋』『羅馬古城趾遠景』などがある。四〇年文展開設とともに審査員となって第一二回までつづけ、その後も委員として活躍、近代日本画家としてのこした彼の足跡は大きい。代表作に『アレ夕立に』『絵になる最初』『斑猫』『鯖』『蹴合』などがある。門下から*西山翠嶂・*上村松園・*土田麦僊・徳岡神泉らが出ている。京都絵画専門学校教授、帝室技芸員、帝国美術院会員となり、昭和一二年（一九三七）第一回文化勲章を受け、一七年八月二三日没。『栖鳳閑話』（一九三六）・『栖鳳芸談』（一九五〇）がある。〈関　千代〉

□竹内逸著『栖鳳』（一九五五・講談社アートブックス）▽中村伝三郎著『日本近代絵画全集17　竹内栖鳳』（一九六三・講談社）

竹久夢二 たけひさゆめじ　（一八八四—一九三四）画家・詩人。明治一七年九月一六日岡山県に生まれる。本名は茂次郎。明治三八年（一九〇五）早稲田実業学校専攻科に在学中、『直言』紙や『中学世界』誌にはじめてコマ絵が掲載され、同校を中退して絵に専念する。太平洋画会研究所にも通ったが、四二年の夢二画集『春の巻』以後、『夏の巻』『秋の巻』『野に山に』ほか大正期にかけて多くの抒情画集を刊行し、独特の甘美な哀愁によって青春層の心を魅了した。また大正三年（一九一四）日本橋に港屋を開き、自作の絵はがき、千代紙、半襟などを売るほか、セノオ楽譜の図案など商業美術を広く手がけた先駆者であり、また『宵待草』の作詩者でもある。恋愛と放浪の芸術家として知られるが、昭和六—八年欧米諸国を巡遊中に病を得、帰国の翌九年九月一日没した。代表作に日本画『黒船屋』『旅』、水彩画『長崎十二景』『女十題』、油絵『青春譜』『黄八丈』などがある。〈小倉忠夫〉

□秋山清著『竹久夢二』（一九六八・紀伊国屋）▽細野正信著『竹久夢二』（保育社カラーブックス）

田崎草雲 たざきそううん　（一八一五—一八九八）明治の画家。本名は芸。号は梅渓。晩年字の草雲を号とし、別号に白石子ほか多くある。父は足利藩士で、文化一二年一〇月一五日江戸藩邸で生まれた。加藤梅翁・*谷文晁・春木南溟らに学び、勤皇の志士とも交わり、幕末には誠心隊を組織して足利藩のために尽くした。維新後は郷里で画道に専念し、第一回内国勧業博覧会ほかの展覧会に出品して賞牌を受けた。また皇居御造営（一八八八）に際し杉戸絵を描き、第一回帝室技芸員になった。明治三一年九月一日没。代表作に『秋山晩暉』『秋山幽隠』『富岳晴色』などがある。〈関　千代〉

蛇足 だそく　「じゃそく」とも読む。曾我派を代表する室町時代の画人として著名であり、延徳三年（一四九一）大徳寺真珠庵の襖絵（四季山水、花鳥、潑墨山水）の作者と伝えられているが確証はなく、生没年や伝記も不明である。曾我蛇足という名は江戸時代の画史に登場するが、真珠庵にある過去帳が唯一の活躍時代の手がかりである。それによって次の二説が考えられる。一つは、蛇足は法名夫泉宗丈なる人物の軒号で、俗名は曾我式部入道、越前（福井県）朝倉家の家臣で一休禅師の弟子となり、一休没後襖絵制作に当たり、永正九年（一五二三）以前に没したという見方であり、また一つは、蛇足は近世に入って曾我派を代表する画人としてつくられた名称で、真珠庵襖絵の制作は「赤蠅」印をもつ作家とする見方である。蛇足を名のる画人や「宗丈」印をもつ画家は別にも存在しているが、大徳寺所縁の兵部墨渓のあとに活躍し、紹仙、紹祥らの師匠格に位置した技量すぐれた画家が存在したことは確かである。〈衛藤　駿〉

ダダ Dada　第一次世界大戦（一九一四—一八）中から戦後にかけて展開された美術および文学上の反抗運動。ニューヨークおよびチューリヒでほぼ同時的におこり、やや遅れてベルリン、ハノーバー、ケルンに波及し、パリで集約される。反理性的、反美学的、反道徳的な態度を特色とするが、運動が展開された時点と場所とに応じてその性格はかならずしも一様ではない。

第一次大戦中の中心地は中立国スイスのチューリヒで、当時政治的亡命者・反戦主義者・革命家・無政府主義者などのメッカとなったこの地に戦争を嫌って集まった若い芸術家たちは、現実への嫌悪と怒りをこめて否定と破壊の精神をアピールした。ルーマニア生まれの詩人ツァラ Tristan Tzara（一八九六—一九六三）、ドイツの作家兼演出家バル Hugo Ball（一八八六—一九二七）、同じく作家ヒュルゼンベック Richard Hülsenbeck（一八九二—一九七四）、ストラスブール生まれの美術家*アルプ、同じくベルリン生まれの*リヒターらがそれで、彼らは一九一六年二月、展示場と小舞台をもつ芸術クラブ「キャバレー・ウォルテール」を開店し、ここを根城として、あらゆる伝統的価値や理性の優位や芸術上の因襲的形式に挑戦し、これらを愚弄し否定するデモンストレーションやスキャンダルを巻きおこした。その際、彼らはラルース辞典を気まぐれに開いてそこで偶然目についた単語「ダダ」を運動の名称とした。ダダは木馬を意味する幼児語である。このチューリヒ・ダダは、一九一七年、アルプ、*キリコ、*エルンスト、*ファイニンガー、*カンディンスキー、*クレー、*ココシュカ、*マルク、*モディリアニ、*ピカソの作品からなる展覧会を開催したり、またツァラ編集による雑誌『ダダ』を発行して、そのなかで偶然のモチーフを利用した新しい詩の形式をさぐったりする活動をおこなっているが、その中心的な目標は「なにものも意味しない」ダダの否定精神をつきつめ、芸術というよりは人間のあらゆる営為を根底からつき崩して白紙の状態に戻そうとすることにあったと考えられる。そのアナーキー的な身振りの底に、彼らは芸術を現実の生と同じ地平にとり戻そうとする欲求を秘めていたのである。

この欲求を先取し、美的なものの急進的な否定を具体化した美術家はフランスの*デュシャンである。一九一三年ニューヨークの第六九連隊の武器庫（アーモリー）で催されたヨーロッパ現代美術展「アーモリー・ショー」で、出品作『階段を降りる裸体』によりスキャンダルをよんだ彼は、一五年ニューヨークに移住し、レディ・メイドの物体をそのまま芸術的オブジェとして展示するやり方でセンセーションを巻きおこした。『泉』と題してアンデパンダン展の会場に便器をもち込んだのは、今日ではいわばダダの神話である。彼はダダの名称を用いなかったが、写真家スティーグリッツの開いた画廊「291」の中心的存在として、チューリヒとほぼ同時期にダダ的な運動を推進した。このニューヨーク・ダダのサークルには、デュシャンと同じく兵役をのがれてニューヨークに来たスペイン系のフランスの画家*ピカビア、フィラデルフィア出身の前衛写真家マン・*レイらがいる。身近な現実への関心や、それを可能にする新しい表現方法と素材の開発は、このサークルがチューリヒ・ダダといささかニュアンスを異にする点である。ピカビアは、一七年バルセロナで雑誌『391』を創刊したのち、チューリヒ・ダダと合流した。彼がツァラを助けて編集した『ダダⅢ』には、破壊的な傾向を明らかにしたダダの宣言文が掲載された。この雑誌の四、五号は『アンソロジー・ダダ』の標題で一九年四月に発行されている。

ドイツのダダは、ヒュルゼンベックの影響下に開始されたベルリンのサークルにおいては、第一次大戦後の社会を反映して強い政治色にいろどら

れている。画家*グロッス、同じくハウスマン Raoul Hausmann（一八八六—一九七一）、詩人メーリング Walter Mehring（一八九六—一九八一）らがそのサークルにいるが、とくにドイツ軍国主義と反動的ブルジョアジーをリアリスティックな素描の手腕を駆使して痛烈に批判したグロッスは、思想的には次第にマルキシズムに傾き、社会変革を鼓舞する制作活動をおこなっていく。

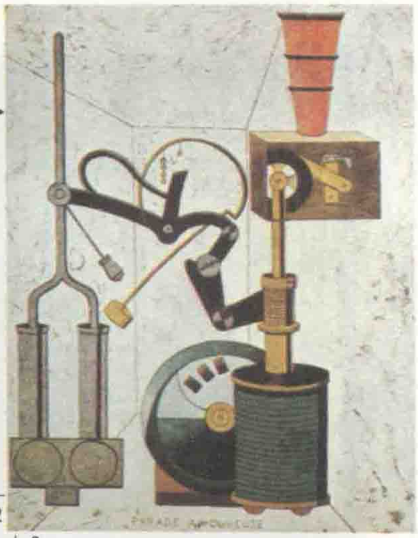
ハノーバーでは、詩人でもある美術家シュウィッタース Kurt Schwitters（一八八七—一九四八）がただ一人で雑誌『メルツ merz』を発行し、「メルツ・バウ merz-Bau」を構築してダダの気を吐いた。彼は第一次大戦中からキュビスムのパピエ・コレにヒントを得て日常生活の反芸術的なさまざまの廃品を素材にした作画をおこなったが、たまたま平面に貼った印刷物の断片に merz の文字があるのを見つけ、それを自分の制作の呼び名とした（メルツ絵画 merz-Bild）。偶然の拾得物の寄せ集めと、それらの意想外の出合いによって想像力の宝庫をひらくことに彼のねらいがあり、このための素材として古切符、壜の栓、折れ釘、ボタン、マッチなどあらゆるガラクタやゴミ屑を利用したが、それらはやがて平面をはみ出して堆積されていった（メルツ構築物 merz-Bau）。これらの作品によって、彼は造形の表現素材を一挙に日常的な物の領域へ拡大したのである。

ケルンでは、一九一九年、アルプ、エルンスト、バールゲルト Johannes Baargeld（一八九二—一九二七）らが、雑誌『通風機』によってダダの運動をおこした。後にシュルレアリスムの中心的存在となるエルンストは、機械の図版を組合わせたコラージュ作品で幻覚や無意識の世界をあばく端緒を見つけ、アルプは絵画と彫刻との接点をさぐるレリーフや、無意味の意味をさぐる有機的で「匿名の」オブジェ作品を制作した。

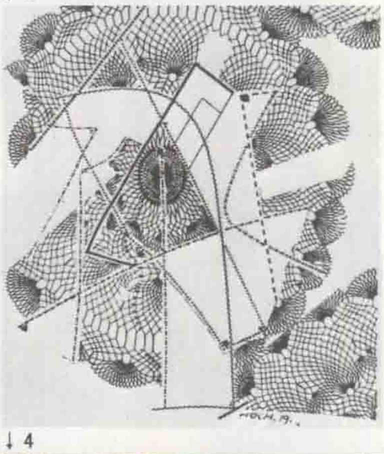
ブルトン André Breton（一八九六—一九六六）、エリュアール Paul Eluard（一八九五—一九五二）、アラゴン Luis Aragon（一八九七—　）、スーポー Philippe Soupault（一八九七—　）ら、雑誌『文学』（一九一九創刊）による詩人たちを中心とするパリのダダは、ツァラ、エルンスト、ピカビアらを迎えて強力な運動体となった。ブルトンとスーポーは、半月間みずからを一種の痴呆状態においてオートマティックに言葉を記述した詩集『磁場』をつくったが、この試みはすでに破壊と否定のダダを乗り越えて無意識の領域に未知の現実をさぐろうとする創造的な実験であった。パリのダダは、フロイトに共鳴して内面世界へ目を向けたブルトンが、外的世界の政治変革を志向するアラゴン、エリュアールと決別したときに終り、やがてシュルレアリスムの運動に発展的に解消していく。一九二二年夏、ティロルで催されたダダの大デモンストレーションは、この運動の掉尾を飾る乱痴気騒ぎであった。

なお、一九六〇年代の初頭に、日常的な雑多な物品や廃品を寄せ集めて呈示する試みがアメリカの美術家*ローシェンバーグ、*ジョーンズらに見られ、「ネオ・ダダ」とよばれた。この傾向は、同時期のヨーロッパで組織されたティンゲリー Jean Tinguely（一九二五—　）、アルマン Arman Fernandes（一九二八—　）らの「ヌーボー・レアリスム」と同じく、破壊と否定のダダとは違って、抽象表現主義の内面化に対立して新たな現実回帰を示唆する運動として理解される。〈野村太郎〉

ダダ

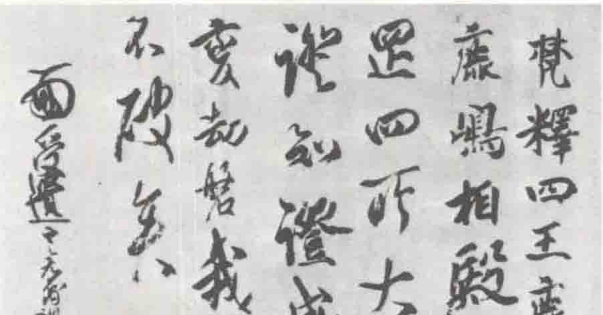


1. ピカビア「恋のパレード」(1917)　98×73cm
2. ピカビア「雑誌〈ダダ〉第4—5号の表紙」(チューリヒ, 1919)
3. ハンナ・ヘーヒ「白のフォルム, コラージュ」(ベルリン, 1919)



4. シュウィッターズ「春の画」(1927)
5. ハンス・アルプ「着色した木による造型」(1917) 31.7×21cm　作者蔵

橘逸勢　たちばなのはやなり　（？—八四二）　葛城王橘諸兄の曾孫。延暦二三年（八〇四）遣唐使に従って留学、大同元年（八〇六）に帰国した。嵯峨天皇、空海とともに三筆の一に数えられる書の名人で、勅命により内裏北面の三つの門額を書いたことでも当時の評価が知られる。承和九年謀叛をくわだてた嫌疑で捕われ、服罪せぬまま伊豆に流され、途中で病没した。三筆の他の二人とちがって、確証のある手跡は残っていないが、『伊都内親王願文』（御物）はその書であるといわれている。これは桓武天皇の第八皇女、伊都内親王が、母藤原平子の遺言によって、山階寺の東院西堂に香灯読経料を寄進したときの願文で、古くから逸勢の書と伝承されてきた。いかにも唐の新様式をとりいれた力強い書で、逸勢にこれをひきあてたい気持が察せられる。ほかに『南円堂銅灯台銘』も逸勢の書と伝えられるが、これも確証はなく、否定する人が多い。〈伏見冲敬〉

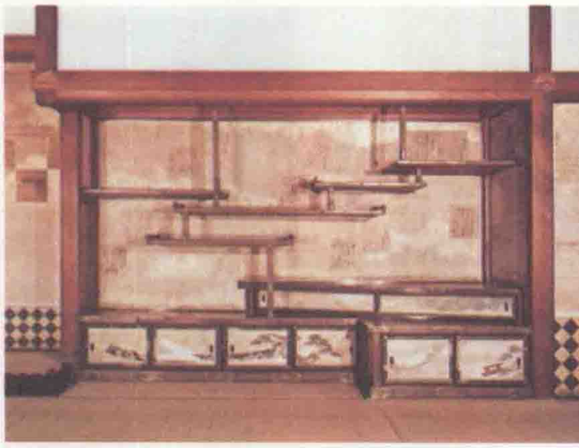


橘逸勢「伊都内親王願文」部分　縦29.6cm　御物

辰野金吾　たつのきんご　（一八五四—一九一九）　明治の日本建築界で指導的役割を果たした建築家・建築学者。肥前国（佐賀県）唐津の出身。工部大学校造家学科卒業後、イギリスに留学してW・バージス（一八二八—八一）に建築設計を学び、帰国後、母校東京帝国大学の教授となって多くの建築家を教育し、明治三五年（一九〇二）退官後は、建築事務所を開いて多くの作品を設計した。日本建築学会会長や震災予防調査会委員などの公的活動も大きい。代表作に帝国大学工科大学本館（一八八八）、日本銀行本店（一八九六）、東京両国の旧国技館（一九〇九）、東京駅（一九一四、第二次世界大戦で焼失）がある。仏文学者辰野隆は彼の長男である。大正八年三月二五日没。〈大河直躬〉

建畠大夢　たてはたたいむ　（一八八〇—一九四二）　彫刻家。明治一三年二月二九日、和歌山県に生まれる。本名は弥一郎。東京美術学校に在学中、第二回文展

(一九〇八)に『閑静』を出品して一躍三等賞を受けたのをはじめ、毎年文展で受賞を重ねて注目された。大正八年(一九一九)以後帝展の審査員を歴任し、また翌九年以来母校教授となり、堅実な写実表現により、*朝倉文夫・北村西望とともに大正・昭和戦前期を通じて官展系彫刻界に指導的役割を果たした。大正五年に北村西望と八つ手会を、一〇年に曠原社を組織し、昭和一二年(一九三七)に帝国芸術院会員となる。一五年には多くの門下によって直土会を結成したが、一七年三月二三日没した。代表作に『ながれ』『感に打たれた女』などがある。〈三木多聞〉



棚 「天下の三棚」の一つ「霞棚」(修学院離宮中の茶屋)。間口一間半にわたり長短の棚板の構成が霞のたなびくさまを連想させる。もと京都御所内の女院御殿として使われた

タートリン Vladimir Evgrafovich Tatlin (一八八五―一九五三) ソビエト連邦の画家・彫刻家。モスクワ(ハリコフともいわれる)に生まれ、モスクワ・アカデミーを卒業。キュビスムの影響からこれをさらに発展させて、タートリニズム運動を提唱し、*構成主義の先駆的運動の役割をになった。彼の作品は、鉄板、ガラス、針金などを使って空間構成を目指すものであったが、彼のこの試みを集大成したのは、一九二〇年に発表した第三インターナショナルのための記念塔の計画案である。これはほぼ四〇〇メートルに近い鉄骨構造物としてプランされたもので、全体が傾斜状のスパイラルとなっており、一定周期で回転するというものであった。ただ、構成主義者としては芸術の社会的有用性を重視する立場をとり、*ガボ、*ペブスナーらとたもとをわかち、二九年ソ連政府の芸術に対する政策転換による批判を受けつつも、国内にとどまったまま作家活動をつづけた。それ以後はみるべき成果もなく終っているが、彼の構成主義時代に試みた現実の素材を造形的・空間的に構成するという考え方は、造形が生活空間にその実りをもたらすという意味で、現代のデザインあるいは建築に大きな影響を残している。〈高見堅志郎〉

棚 たな 物品を並べたり格納しておく装置で、建築の内外部につくりつけられるほか、屋外の独立した装置や、また*寝殿造の邸宅における厨子棚のように持ち運びのできる家具としてつくられることもある。日本建築にみられるもっとも古い棚は寺院の閼伽棚で、仏前に供える水や花をととのえるための台所流しのような装置として、平安時代から中世にかけて仏堂の縁に沿ってつくられている。平安時代の寝殿造では固定した棚はつくられず、鎌倉時代以降に住宅内の小部屋に各種のつくりつけの棚が設けられるようになり、室町時代には文具や茶器を展観する場所として違棚や袋棚が客座敷の重要設備になった。桃山時代以降の*書院造では、客座敷の正面に*床の間と違棚を並べるのが正式で、違棚は二枚あるいは三枚の棚板を高さをすこしかえて互い違いに配置するのが基本形式であった。違棚の上下に袋棚(襖を入れて内部が見えないようにした棚)をつくることもあり、鴨居の下のものを天袋、床の上のものを地袋という。茶室では部屋の隅に板を竹で吊った簡素な吊棚をつくり、水屋にも棚を設けた。違棚は江戸時代に数十種類の意匠が考案されたが、とくに有名なのは桂離宮新書院(桂棚)、修学院離宮中茶屋客殿(霞棚)、醍醐寺三宝院宸殿(醍醐棚)のもので、天下の三棚という。違棚の棚板の先端には筆返しと呼ぶ材をつけ、棚板の間にある束を海老束と呼ぶ。江戸時代の民家では板戸をつけた戸棚が多く使われている。→書院造〈大河直躬〉

ターナー Joseph Mallord William Turner (一七七五―一八五一) 一九世紀イギリスの風景画家。ロンドンの下町コベント・ガーデンで四月二三日に理容師の息子として生まれた。幼少から銅版画の模写に巧みで、一四歳のときロイヤル・アカデミーの教室に入り、翌年から早くもアカデミー年次展に水彩画を出品するほどであった。水彩画はジョン・カズンズや友人のトーマス・ガーティンから影響を受けている。二〇歳ごろから油絵をはじめ、アカデミー展に油彩画を出品するようになった。初期の風景画は一七世紀のオランダ風景画およびR・ウィルソンの作品などの様式に負うところが多く、題材を求めてしばしばイングランドおよびウェールズ各地を旅行している。九九年にアカデミー準会員に、三年後には正会員に選ばれるなど、若くして画壇での地位を築いた。一八〇二年にはじめて大陸旅行に出てフランスとスイスをまわり、多数のスケッチを残した。他方、このころから*プーサンやクロード・*ロランの古典主義的風景画に進み、聖書や神話の題材を加えた風景画を制作した。しかし一九年にはじめてイタリアの土を踏み、南欧の豊かな光と色彩にふれて、二〇年代に入ってからの様式は徐々に変化していった。光と大気の作用を色彩の明るさと輝きによって表わし、空間の把握に新しい展開をみせた。二八年に再度イタリアを訪れるが、その後、古典的構図から離れ、大気と光のもたらした効果をますます強めていった。風景画に構想画に試みを重ね、さらに三五年、四〇年のイタリア旅行において新たな刺激をうけつつ、この傾向はターナー独自の本格的なロマン的風景画様式の確立に至った。激しく渦巻く大気、そのなかで輪郭を失って打震える対象のフォルムは、広大な空間の中で、渾然一体となった光と色によって表わされる。三八年の『戦艦テメレール』、四三年の『水葬』、四四年の『雨・蒸気・速力』などの代表作によってまったく新しい風景画の可能性が示された。しかし当時の人々は彼の偉業を十分に理解することができず、ターナーは正当な評価を受けずして、一二月一九日にロンドンのチェルシーで世を去った。表面的な類似性が指摘される印象派絵画は、自然主義の徹底的な追求にもとづいており、ターナーの目的とは異なるが、彼の作品は普仏戦争中亡命してきた印象派画家に感銘を与えた。〈田中文雄〉

ターナー 「ベネチア 運河からみた広場」(1835ごろ) 油彩 91.5×122㎝ ロンドン テート・ギャラリー ベネチアを主題とする後期の作品の一つで, 対象が光のなかに溶けこみ, 彼のスタイルの完成を示している

タナグラ人形 ―にんぎょう 前五―前三世紀ごろ、ギリシアでつくられた*テラコッタの小像。ボイオーティア地方のテーバイやアソポス川沿岸のタナグラ Tanagra の墳墓から数多く出土したので、この名で呼ばれている。その用途は不明であるが、明るい彩色をほどこした高さ六、七センチから三〇センチぐらいの風俗人形で、神々から騎士・楽人・農夫・職人など多くの種類に及び、とくに日常生活の姿態をとらえた婦人像は優雅な魅力をたたえている。〈友部 直〉

タナグラ人形 「扇を持つ女」 タナグラ出土 彩色されたテラコッタ 高さ28.5㎝ ルーブル美術館

谷口吉郎 たにぐちよしろう (一九〇四―七九) 建築家。明治三七年六月二四日、金沢市生まれ。東京帝国大学卒業後、東京工業大学教授となる。日本芸術院会員。昭和の日本の近代建築様式の発展期に大

谷文晁　「山水図」(1793)　絹本着色　66.5×28.0㎝　東京国立博物館　明画を範とした文晁数え年31歳の作品で，誠実に描かれたすぐれたもの

田能村竹田　「船窓小戯帖」(1829)　紙本淡彩　21.1×12.5㎝　重文　兵庫　田村家　子どもとともに瀬戸内海を舟で大坂へ行く途中，夜明けに竿をたたいてたこを売りにきた情景を絵にしたもので，ユーモラスな作品となっている

きな活躍をし、とくに日本の伝統様式を摂取した簡潔・平明な作風を特色とする。文筆にもすぐれ、多くの建築批評や随筆がある。代表作は慶応義塾幼稚舎（一九三六）、藤村記念堂（一九四八）、秩父セメント第二工場（一九五六）、東宮御所（一九六〇）、東京国立博物館東洋館（一九六八）など。文学者の記念碑も多い。昭和四八年文化勲章受章。〈大河直躬〉

谷文晁　たにぶんちょう　（一七六三―一八四〇）　江戸後期の南画家。名は正安、通称を文五郎。文晁は字で、写山楼・画学斎と号した。宝暦一三年九月九日、江戸下谷根岸に生まれる。父は田安家の家臣で当時知名の詩人谷麓谷。はじめ狩野派の加藤文麗、南蘋派の渡辺玄対、さらに鈴木芙蓉と諸派の師を遍歴するが、のち関西からさらに長崎に遊学して釧雲泉や清人張秋谷に南画を学び、研鑽につとめて、ついに江戸の地に南画を移植、定着させた。その画風は大和絵や西洋画の手法をもとり入れた折衷的なもので、同じ南画といっても京坂のそれとは多分に性格を異にするものであった。旅を好み、実景を写す山水図譜を数多くのこしたが、寛政五年（一七九三）愛顧を受けた松平定信が伊豆・相模（静岡・神奈川県）の海岸防備を巡察する際に随行して描いた『公餘探勝図巻』（東京国立博物館蔵）はその代表作である。山水画を得意としたが、肖像画にもすぐれ、『木村蒹葭堂像』（大阪府教育委員会蔵）、『近世名家肖像図巻』（東京国立博物館蔵）などの作品がある。養子の文一、実子の文二も画をよくし、また、妻の幹々、妹の秋香と紅藍、娘の舜瑛と橘々は女流画家として当時名を挙げた。*渡辺崋山・立原杏所（一七八五―一八四〇）・高久靄厓（一七九六―一八四三）ら俊才の門弟にも恵まれ、その門葉は大いに繁栄し、「江戸第一の大家」として声望をほしいままにしたが、天保一一年一二月一四日没。晩年は卓抜した技術にまかせて多作におちいり、画調を乱した粗放の作が目だつ。『文晁画談』『文晁画纂』などの著述があり、定信の編著『集古十種』に挿絵を描いて協力している。〈小林　忠〉

田能村竹田　たのむらちくでん　（一七七七―一八三五）　江戸後期の文人画家。名は孝憲、字は君彝、通称を行蔵といい、竹田と号した。安永六年六月一〇日、豊後国（大分県）岡藩の竹田村に藩医田能村碩庵の次男として生まれたが、兄の早逝とともに家督を継いだ。願い出て世襲の医業を廃し、儒者として藩校由学館の頭取にまでなったが、生来文芸への趣味があって、ことに詩、画に修養を深めていく。画ははじめ郷里の画家淵野真斎、渡辺蓬島に手ほどきを受け、さらに江戸南画界の大家*谷文晁に通信教授を願うなど、中国の文人画風に傾倒した。文化一〇年（一八一三）願い出て藩務を辞し、長崎や京坂に遊歴、念願の自由な文人生活へと入っていく。ことに*頼山陽、篠崎小竹ら京坂の文人グループと親しみ、*岡田米山人、*浦上玉堂、*青木木米ら文人画の先輩に直接的な影響を受けて、自作の詩をみずからの書で賛する「詩書画三絶」の本格的な文人画家に大成、中央の画界にその名を知られるようになった。朴訥な筆描と清澄な色彩によって実景や触目の花鳥を写した小品にすぐれ、『亦復一楽帖』（寧楽美術館蔵）、『船窓小戯帖』（田村家蔵）などの傑作を生んだ。不幸にして眼病に苦しむなど多病の生涯で、天保六年六月二九日没したが、篤実な人柄は師友との交誼を深くし、また高橋草坪（一八〇三―三四）、帆足杏雨（一八一〇―八四）、田能村直入（一八一四―一九〇七）など才能豊かな門下生を郷里に育てている。『山中人饒舌』はすぐれた画論書として評価が高く、『竹田荘師友画録』『塡詞図譜』など、著書も多い。〈小林　忠〉

📖鈴木進編『竹田』（一九六三・日本経済新聞社）▽佐々木剛三著『東洋美術選書　竹田』（一九七〇・三彩社）

ダビッド　「レカミエ夫人像」(1800)　油彩　173×243㎝　ルーブル美術館　モデルは富裕な銀行家の妻ジュリー・レカミエ。簡素なうちに様式化された画面構成で，理想的女性像を浮かび上らせている

ダビッド　Jacques Louis David　（一七四八―一八二五）　フランスの画家。近代絵画の第一歩といわれる一九世紀古典派の、名実ともに指導者・確立者として、フランス革命を境とする時代の画壇に大きな力をもった。八月三〇日パリに生まれ、アカデミー・サン・リュックでビアンに学ぶ。一七七四年、当時の画家志望者のあこがれの的であったローマ賞を獲得し、翌年から八〇年までローマに遊学、古典美術の研究をつづけた。大作『ホラティウスの誓い』（ルーブル美術館）は、様式的にその古典研究の成果を示す名作として、また当時ようやく高まりつつあった愛国思想の見事な表現として、一躍有名になった。フランス革命当時はジャコバン党員として革新側に参加し、ロベスピエールが失脚したときには、彼もまた投獄された。しかし、のちにはナポレオンに重用されて、芸術的にも政治的にも美術界最大の権力者となり、多くの影響を画壇に与えた。すなわち、*アングル、*グロ、ジェラールをはじめ、一九世紀中ごろに活躍した古典派の画家たちは、すべて彼の指導と影響の中から出ている。

彼の作品、とくに歴史的主題を描いた作品は、一八世紀ロココ美術の優雅繊麗に対して、古代彫刻のもつ調和と秩序を重んじ、壮大な構図のなかに、洗練された線によって、古代彫刻そのままのような形態美をくりひろげた。それらは形式的に整った大構想画ではあるが、やや生命感に欠けることも事実である。それに対し、肖像画では古典的な形式美のなかに写実的な描写力を十分に生かして、清新な感じが躍動している。ナポレオン失脚後は彼も追放され、一八一六年ブリュッセルに亡命し、ふたたび祖国に帰ることなく、一二月二九日波乱に満ちた生涯を閉じた。代表作としてはほかに『サビニの女』『マーラーの死』『アルプス越えのナポレオン』『ナポレオンの戴冠式』『レカミエ夫人像』（いずれもルーブル美術館）が知られている。〈嘉門安雄〉

ダ・ビンチ　⇨レオナルド・ダ・ビンチ

タペストリー　tapestry　タペストリー織は経糸に多色の緯糸を平組織で織込んで多色な模様を織出したもので、俗にゴブラン織の名で知られている西欧のものから、中国の刻糸、日本の綴織もこれに含まれる。通常、経糸の密度に対して緯糸の方が細かく、織上げた場合に布面が畳の表のようになって、経糸が完全に緯糸の下に隠れてしまうので、色があざやかに見える。この織物の特長は、種々の色緯糸が、裂地の織幅いっぱいに通しにならずに、模様や地の色の異なった部分ごとに、そこだけで所用の経糸の間を往き来して織り進められていくことである。したがって、相隣る経糸を境にして垂直に色分けがなされた場合は、織耳が接したようになって孔が開く。これを羽釣穴 ghot といって、ここから裂地がさけたりして破損しやすい。このために緯糸を二本の経糸の間へ、交互に食い違いに「あいざし」dove tail に

タペストリー
〈左〉伝エルスト「羊飼い」（15世紀末） ブリュッセル織 310×415cm パリ装飾美術館
〈右〉ラファエロ「奇蹟の魚とり」部分（16世紀） バチカン美術館

したり、緯糸を境で互いに鎖に噛ませたり、または色緯一本通すごとに織幅いっぱいに通しの緯を入れたり（上代染織の織成の手法）、別糸でこの間を絡み留めたり（コプト織の浮糸織の手法）することもある。部分的に織り進められる関係で、緯糸の打ち込みには、経糸を垂直に張った竪機または水平に延ばした平機に従って、フォーク状の道具を用いてたたいたり手の爪などで掻き寄せたりする。したがって、文様によっては緯糸を斜めに寄せて曲線の形に沿わせることもできる。この手法を「流し」と称する。文様や図柄は古い時代には下絵を用いずに、頭で描いた形を直接織り表わしていったものであろうが、技術的に発達したあとには、竪機の場合は経糸の向う側に下絵を立て、平織の場合は経糸の下へ拡げて織手はこれを見ながら図柄を織り表わしている。

タペストリー織は織物組織の中でも、もっとも基本的な平織を基としているので、世界の各地で非常に古くからおこなわれている。エジプトでは前一五世紀のころのファラオの墳墓からすでにタペストリー織が発見されているが、シリアにおいても前四、三世紀ごろには毛織のものが現われ、ついで絹綴もトルキスタンのローランの遺跡から発見されている。エジプトではその後三世紀ごろから一一、二世紀ごろまで、いわゆる*コプト織と称する毛織のタペストリーが非常に多く作られている。

コプト織と同じような素朴さをもつもので、今は非常に多く発見されているものに、南米ペルーのプレ・インカのタペストリーがある。これはほぼ六、七世紀から一二世紀ごろのものである。

ヨーロッパにおいては、恐らくギリシア、ローマ時代からおこなわれたものと思われるが、遺品の上ではっきりするのは一二、三世紀からで、教会や貴族の邸宅の壁掛けとして発達してきた。フランスのパリに始まった技術が、やがて一五世紀ごろにはベルギーへ移り、ブリュッセル、ブルジェなどで盛んに製織され、ルネサンスのころには*ラファエロや*ルーベンスのような巨匠の下絵によるものも作られた。その後この技術は、一六世紀にフランダースの新教徒の圧迫によって、多くの織匠が国外に逃がれた結果、イタリア、フランス、イギリスなどに伝わっていった。なかでもフランスでは一六世紀後半アンリ四世治下におこなわれた国立タペストリー工場に始まって、一七世紀にはパリ郊外のもとゴブラン家に属していた染工場に、フランダースから招いた二人の織匠を中心としてタペストリーの工房が設けられ、その名称が今日までゴブラン織として残っている。

東洋のタペストリーは、中国の絹綴（刻糸）が古くから知られており、恐らく非常に古くからおこなわれたものであろうが、遺品としては唐代から宋、特に明時代のものが多く、清時代になると技術は次第に低下している。

日本の綴錦は、正倉院の染織品中に前記の織成をはじめいくつかの遺品が見られるが、これが国産か唐からの輸入品かは判然としない。平安時代には弘法大師が唐から持ち帰ったといわれる健陀穀糸の袈裟が京都の教王護国寺に伝えられている。京都高台寺にある、秀吉所用と伝えられる鳥獣文綴織陣羽織は、一六世紀ごろのペルシア製の絹綴である。日本で絹の綴錦が盛んに作られ始めたのは、恐らく近世に入ってからで、しかも織機の関係からあまり大形のものは作られず、帯・袱紗・紙入などの小物が多かった。今日のように劇場の緞帳のような大きなものが作られるようになったのは明治以後のことで、明治二〇年（一八八七）ごろに、京都の織匠、川島甚兵衛が、パリに留学してタペストリーの技術を学んで帰って、数多くの絹綴の壁掛けを作り出したのがその基をなしたといってよいであろう。なかでも現在東京国立博物館に保管されている狩野芳崖の原作によって作られた『悲母観音像額』はその傑作として知られている。〈山辺知行〉

多宝塔 たほうとう

⇨仏塔

玉垣 たまがき

神社の本殿の周囲を取り巻いている垣根で、瑞垣・斎垣・荒垣とも呼ぶ。*伊勢神宮では、正殿と東西宝殿を取りかこんで瑞垣をめぐらし、その外側に内玉垣と外玉垣がある。瑞垣は厚い板を縦にして密に並べ、それを柱と貫で補強したもの、内玉垣と外玉垣は隙間のある柵のような形式である。*春日大社と*住吉大社では上端を尖らせた厚板を密に並べたものを用いる。中世以後は、柱を一列に立てて上に屋根をつけ、柱のあいだに格子をはめこんだものを多く用い、これらは透塀と呼ばれることもある。〈大河直躬〉

玉楮象谷 たまかじぞうこく

（一八〇七―六九）幕末の漆芸家。讃岐国（香川県）高松の鞘塗師藤川理右衛門の子で、名は為造。正直または敬造と通称し、象谷・蔵黒・紅花緑葉堂と号した。父について鞘塗を習い、書・彫刻にもすぐれていた。藩主松平頼恕に召しかかえられ、玉楮の姓を賜わった。南方漆器のキンマを模した蒟醤塗、中国の存星（沈金の手法で文様を画し、そのなかに色漆を塗り、あるいは文様を薄く彫って色漆を填充し、研ぎ出したもの）や彫漆を模したものを得意とした。高松の漆工芸に貢献するところ大で、その子の蔵黒・藤樹、弟の舜造（文綺堂）が業を伝えた。〈荒川浩和〉

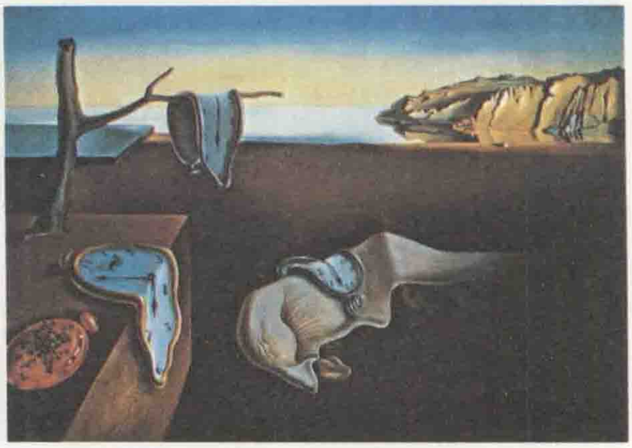
タマヨ Rufino Tamayo

（一八九九― ）リベラ、シケイロス、オロスコとともにメキシコ画壇四大巨匠の一人。オワハカ州に貧しいインディオの子として生まれ、メキシコ市で市場のくだもの売りの少年時代を送ったのち、官学派アカデミーに一年通って画を学んだが、それに反抗して退学し、独学で絵画を続けた。他の三人と違って抽象派的で、壁画よりむしろタブロー派である。一九二三年には国立人類学博物館民族局の局長となり、自分の血の祖先の古代メキシコ文化やインディオ芸術に親しみ、インディオの伝統を自分の作品にも脈うたせ、またフランスのエコール・ド・パリの影響もうけた。当時のメキシコ画壇は、前記三人のブームであったので、彼は二六年ニューヨークで個展を開いて高い評価をうけ、それ以来アメリカに居住するほうが多い。そのため、反革命・非愛国者などのそしりを受けたが、彼の作品

タマヨ 「写真うつりの良いビーナス」(1930) 油彩 75×100cm メキシコ国立近代美術館
彼の作品にはエロティシズムを扱った主題のものが多く，この作品もその一つ

には、画題・色彩その他にインディオの個性があり、ある意味ではもっともメキシコ的な画家といえよう。〈深作光貞〉

ダリ Salvador Dalí (一九〇四—) スペイン出身のシュルレアリスムの代表的画家。スペイン北東部、カタローニャ地方の小村フィゲラスで五月一一日に生まれ、一四歳のときから同地とマドリードの美術学校で絵を学んだ。しかし生来の過激な気性がもとで停学や投獄処分をうけたこともあり、一九二六年にはついに放校に処された。彼はまたまれにみる早熟児で、早くから印象派や点描派、未来派の特質を知り、さらに立体派や形而上絵画などの感化もうけて作風遍歴をしたが、二五年ごろからは一転して精緻な細密描写に向かい、フロイトの精神分析学説に共鳴して、意識下の夢や幻想の世界に克明な表現を与えはじめた。そして二八年パリに出てシュルレアリスムの画家や詩人たちと交際。翌年最初の個展を開き、ブルトンによって正式にこの派の一員に加えられる。みずから「偏執狂的・批判的方法」と称するその創作手法は、異常な非合理的幻覚を客観的・写実的に表わそうとするもので、これはさらに二重撮影の活用によって、いっそう奇想天外なイメージの描出へと発展した。しかしその後、三七年のイタリア旅行を契機としてルネサンスの古典主義へ復帰する欲求が高まり、四〇年戦火を避けてアメリカに移住した。その後妻ガラをモデルにした『ポルト・リガトの聖母』(一九五〇) などのいわゆる聖画を描き、シュルレアリスムから除名されながらも、原子科学やカトリックの神秘性を追って、今なお旺盛な制作をつづけている。なお彼が親友ルイス・ブニュエルと共作した前衛映画『アンダルシアの犬』(一九二九) や『黄金時代』(一九三〇) は、映画史に独自の意義を残し、また歌劇やバレエの衣装・舞台装置その他商業美術にも手を染め、各分野に大きな影響を及ぼしている。〈富山秀男〉



ダリ「風景，記憶の固執」(1931) 油彩 25×35cm ニューヨーク近代美術館 時間の停止をぐにゃりとした時計で表わし，異常な，非合理的幻覚を写実的に表現している

📖ダリ著、飯島耕一訳『ダリとダリ』(一九六九・二見書房)

俵屋宗達 たわらやそうたつ 生没年不詳。江戸初期の画家。一六〇〇年ごろから三〇年代にかけて活躍。若いころ「伊年」印を用い、のちに「対青軒」と号す。伝記不詳であるが、京都の上層町衆の一人とみられ、町絵師として活躍する一方、烏丸光広・千少庵・*本阿弥光悦ら当時の公卿・文化人との交際が認められる。画業ははじめ色紙、和歌巻の下絵、扇面画など工芸的なものを主とし、作画工房 (一説に絵屋) の主宰者であったと考えられている。慶長 (一五九六—一六一五) の後半から元和 (一六一五—二四) のはじめにかけて光悦と書画の合作を続け、金銀泥を用いた独創的な下絵を描いて画家としての才能を発揮した。この間、画も平面的なものから次第に抑揚に富んだ作風へと発展し、また水墨画にも意欲的な筆をふるい、独立画家への位歩を固めた。このころの作品には「伊年」印を用いたものが見られ一時期それを使用したことがわかるが、同印は宗達以外の何人かの絵師も使用しており、工房の商標的なものと考えられている。その後元和七年 (一六二一) に再建された京都養源院の襖・杉戸に松図、異獣図 (『獅子図』『白象図』など、重文)を描き、晩年は屏風絵を多く手掛けている。寛永七年(一六三〇)には宮中の『西行物語絵巻』(重文、旧毛利家蔵) を模写し、その奥書からこの時すでに法橋となっていたことがわかる。

遺品の種類も多岐にわたり、それぞれの画面形式、材質の特性を生かしてユニークな作風を生んでいる。和歌巻下絵では金銀泥を駆使して光悦の書と見事な融合を示し、また扇面画はその特殊な画面を巧みに活用し、晩年の大作に見られる独得の構図法を生み出した。水墨画はとくに墨調の微妙な変化を考慮し、また没骨、たらし込みなどの独自の技法を用いて、これまでの漢画のそれとは違った大和絵風水墨画の新様式を創った。本領ともいうべき障屏画でも斬新な意匠や構図に、洗練された色彩をもって桃山障壁画にかわる新しい装飾画様式を確立している。若いころから職人的絵師として作画する一方、絵巻などの古典にも親しみ、そこから習得した大和絵の伝統的様式を新しい感覚でよみがえらせ、大和絵の復興者とも称されている。彼の画風は*尾形光琳によって大成され、その流れは宗達光琳派として江戸時代を通じて栄え、また近代の日本画にも影響を及ぼしている。代表作として以上のほか、光悦書和歌巻の『四季草花図下絵』(重文、畠山記念館蔵)、『扇面貼交屏風』(御物)、同 (重文、醍醐寺三宝院蔵)、水墨画の『蓮池水禽図』(国宝、京都国立博物館蔵)、『牛図』(重文、頂妙寺蔵)、『芦鴨図』(重文、三宝院蔵)、屏風絵の『風神雷神図』(国宝、建仁寺蔵)、『関屋澪標図』(国宝、静嘉堂文庫蔵)、『舞楽図』(重文、三宝院蔵)、『松島図』(アメリカ、フリア美術館蔵) などがあげられる。〈村重 寧〉 ↓宗達光琳派

📖山根有三著『宗達』(一九六二・日本経済新聞社) ▽水尾比呂志著『日本の美術18 宗達と光琳』(一九六五・平凡社) ▽山根有三著『原色日本の美術14 宗達と光琳』(一九六九・小学館) ▽千沢楨治編『宗達』(一九六八・至文堂)

湛海 たんかい (一六二九—一七一六) 江戸初期の修行僧・彫刻家。伊勢 (三重県) の人。一八歳で出家し、当時の安逸な仏教界では他にあまり例を見ないほどのきびしい修行を続けながら諸国を巡錫後、大和 (奈良県) 生駒山に役行者の足跡を慕って入山し、般若窟で苦行ののち延宝六年(一六七八) 生駒聖天で知られる宝山寺を再興した。彫刻家としての彼は当時の専門仏師とはまったく異なって、熱烈な信仰から生まれる激しい気迫を感じさせ、不動像のような忿怒形の作像が多い。宝山寺、法隆寺西円堂、唐招提寺の不動明王像などが有名である。彼の弟子に清水隆慶がいるが、師が正徳六年正月、八八歳で没したのちは人形製作にはしってしまった。〈佐藤昭夫〉

タンギー Yves Tanguy (一九〇〇—五五) 一月五日パリに生まれ、のちアメリカに帰化した*シュルレアリスムの画家。はじめ商船の乗組員として世界各地を回ったが、二四歳ごろ偶然パリの画廊の飾り窓で*キリコの絵を見たのが契機となって画家に転じた。したがって完全な独学でスタートしたが、一九二五年シュルレアリストたちと知りあって彼らのグループに参加、二七年にはパリで最初の個展を開き、同派の有力な一員として注目されるようになった。その作品は、海底や宇宙の星辰を思わせる静かな空間に、生物や化石のような形体が配され、ブルトンによって「遠くへの探検」と形容された非現実的な異常な映像の世界を

俵屋宗達「舞楽図」 紙本金地着色 二曲一双屏風 各169×155cm 重文 京都 醍醐寺三宝院 単に舞楽の情景を描こうとしたのではなく，金地の空間における形態と色彩の対比を徹底的に追究した作品

表わしている。三九年アメリカに渡り、コネティカット州ウッドベリーに定住、四二年市民権を獲得し、五五年一月一五日同地で没した。アメリカの前衛画界にも影響を残した。〈富山秀男〉

鍛金 たんきん　金属の加圧延展性を利用して加工する金工技法である。一枚の金属板や一塊の金属を鉄槌で打って種々な形に変形させ、花瓶・鉢をはじめ武具・甲冑など立体的なものを製作する。打物・鎚起・鍛造・鎚鍱も類語である。純金や銀のような展性の大きい金属は金属発見当初からすでにおこなわれていたと考えられる。このほか銅・鉄・真鍮・赤銅・朧銀などが用いられる。鉄の加工は困難であるが、すでに古墳時代の短甲は鉄板を鍛金したもので、後世まで、武具関係のものに多くみられる。正倉院蔵の銀燻炉や銀花盤は奈良時代の鍛金技法をよく示すものであり、金銅小鈴も鍛金によって作られる。近世の花瓶や薬鑵もこの技法によるものである。鍛金製品は非常に薄手のものが作れること、柔らか味を感じさせる形体が作れること、表面に鎚出した跡が残り、その打肌がおもしろくみえることなどの特色がある。

鍛金技法には凹部のある外枠の中に金属板をあて、上から鎚きこむ方法と、いろいろの形をした鉄鈷に金属板をあて、金鎚をもって打ち、金属板を変形させながら成形する方法がある。後者は技巧的で非常に複雑な形を作りだすことができる。

押出仏の技法も鍛金技法の一種で、千体仏のように小形のものは原形を金属板の裏にあて刻印を打つように鎚出したものと、原型の上に金属の薄板をのせ、上から丹念に鎚いて原型の形なりに凸凹に打延ばし、これをはがす法とがある。これは表現は鮮明でないがどちらも量産することに特色がある。

近代のプレス工業は鍛金とくに押出技法の近代化で、これは陰陽二つの、鉄型の間に金属板をはさみ、プレス機械により上から力を加えて押圧成形するもので、精密な打出を多量に製産することができる。近代になっておこなわれるものには、この機械プレスのほかに、金属板を型にあてて回転させながら金べらで押して成形するしぼり技法(spinning)がある。〈中野政樹〉

湛慶 たんけい　(一一七三—一二五六)　鎌倉初期の*慶派の仏師。運慶の長男で、父なきあとの七条仏所をになって活躍した。彼の作は運慶の豪快さには欠けるが、洗練された温和な表現をとっている。若年から父に従って興福寺および東大寺の復興、造像にたずさわったのをはじめ、教王護国寺(東寺)、法勝寺、醍醐寺、高山寺、高野山などで造像し、晩年蓮華王院千体千手観音造立の主宰仏師となり、建長六年(一二五四)中尊像を完成し、これは彼の銘のある千体観音のうちの数体とともに現存している。また高知雪蹊寺の毘沙門天三尊像(年代不明)も数少ない遺作の一つである。建長八年五月一九日、東大寺講堂の千手観音像造立のなかばに八四歳で没している。〈佐藤昭夫〉

湛慶　毘沙門天立像(鎌倉時代)　木造彩色　像高168.5cm　重文　高知　雪蹊寺　吉祥天・善膩師童子の両脇侍とともに三躰をなす。寄木造，玉眼嵌入

丹下健三 たんげけんぞう　(一九一三—　)　建築家。大正二年九月四日大阪に生まれる。昭和一三年東京大学建築学科卒業。二一年東京大学助教授(都市計画担当)。三八年、同大学に新設の都市工学科教授となる。大学在学中より*ル・コルビュジエに傾倒し、卒業後ただちにル・コルビュジエの門弟、前川国男に師事し、大学院に復学して戦時中のいくつかの競技設計で一位をとり、日本の伝統的デザインの継承の方法を習得した。第二次世界大戦後、広島平和記念公園の競技設計に一位となり、これが海外でも広く注目されて国際的存在となる糸口をつかんだ。一九五〇年代は主として鉄筋コンクリートによる日本的デザインを追究し、代表作に香川県庁舎などがある。一方、坪井義勝との協力で大架構建築の追究にも成果をあげ、六〇年代の国際的デザインの開花の時期には、東京オリンピックの国立室内競技場や大阪万国博などの世界的水準のデザインが高く評価された。近年ユーゴのスコピエ計画はじめ海外の建築や都市計画などで世界における指導的役割を果たす。昭和五四年文化功労者、翌年文化勲章受章。〈佐々木宏〉

短冊 たんざく　⇩色紙

ダンネッカー Johann Heinrich von Dannecker　(一七五八—一八四一)　ドイツ古典主義の彫刻家。一〇月一五日シュツットガルト近郊ワルデンブーフに生まれ、一二月八日シュツットガルトで没した。一七八三年パリでパジュウ Augustin Pajou (一七三〇—一八〇九)に師事し、八五年ローマの*カノーバのもとで古典主義を研究、九〇年ごろシュツットガルト美術学校教授となる。シラーとの交遊を通じて芸術的感化を受け、代表作『シラー胸像』(一七九四・ワイマール)をつくる。ほかに『自像』(シュツットガルト)、『豹に乗るアリアドネ』(フランクフルト)が名高い。端正で厳格な形式美を特色とする。〈野村太郎〉

丹波焼 たんばやき　丹波(兵庫県多紀郡今田町)の陶器。鎌倉時代から起り、瀬戸・備前・信楽・越前・常滑と並ぶ、伝統的な古窯である。中世の窯は付近の山中にあり、三本峠・太郎三郎・源兵衛山・稲荷山などに窯跡があるが、備前・信楽と同様、半地上式単室の穴窯である。当時の作は古丹波といわれ、巻上げ紐造りの焼締めで、赤褐色に焼け、備前や越前に似ている。甕・壺・擂鉢などの雑器である。慶長(一五九六—一六一五)ごろには蛇窯(丹波特有の登り窯)になり山麓に移ったが、江戸時代には釜屋、続いて立杭の窯が発達した。灰釉や柿釉・黒飴釉の雑器で、一部に茶器も焼かれ、なかに遠州好みの作は遠州丹波と呼ばれる。立杭は民芸品が有名で、ことに徳利が知られ、海老絵徳利・エヘン徳利・蠟燭徳利・傘徳利・白イッチン描き徳利などいろいろある。立杭窯は今も盛んで、民芸品を特色としているが、それで丹波焼は一に立杭焼ともいわれている。〈満岡忠成〉

チ　ち

智永 ちえい　生没年不詳。中国六世紀の僧・書家。俗姓は王、名は法極。南北朝の陳時代に会稽(今の浙江省紹興市)に生まれ、*王羲之の七世の孫といわれる。会稽の永欣寺の僧となり、後に長安の西明寺に住したともいう。書に巧みで永欣寺にいたとき三〇年間に千字文を八百余本も書して諸寺に分かったと伝えられる。現在伝来しているものに『真草千字文』などがあり、羲之の書風をよくした。〈杉村勇造〉

チェリーニ Benvenuto Cellini　(一五〇〇—七一)　イタリア後期ルネサンスの彫刻家・金工家。フィレンツェに生まれ、シエナ、ピサ、ボローニャで修業ののち、ローマに出て金工の仕事をはじめるとともに、*ミケランジェロのもとに出入りした。酒や女、決闘と悪徳を重ね、教皇庁の宝物を盗んだかどで投獄までされた。幸いにフランス王フランソア一世に救われて、フォンテンブローの宮廷で、イタリア出身のプリマティッチオらと接近し、金工を修業し、金銀細工、宝石細工を多数制作する。なかでも、ルーブル美術館にある『フォンテンブローのニンフ』は空想的な理念と律動的な曲線とにより、またウィーン美術史美術館にある『黄金の塩入れ』は、その両端に配した男女裸像の技巧的な表現により、彼独特の古典主義的な持ち味と達者な装飾性をみせた。しかし、生来の尊大さと狂暴さとのため、プリマティッチオからきらわれ、一五四五年ごろフィレンツェに戻ってからは、モニュメンタルな彫塑表現をはじめ、優雅な『ナルシス』や『ペルセウス像』をつくった。後者は筋肉の誇張や盛り上げの複雑さなどによって、技巧の誇示が目だっているが、台座とその装飾彫刻も彼の手になる名品の一つである。ほかに『コシモ一世』(バルジェロ美術館)・『ビン

チェリーニ　「黄金の塩入れ」(1539—43)
金　黒檀　26×33.3cm
ウィーン美術史美術館
フランソア1世のために制作された，海の男神，地の女神をあしらった塩入れ。底には食卓上で動かせるように木の小球がとりつけられている

ド・アルトビティ』(ルーブル美術館)などの彫刻が有名。ラファエロの優雅さ、ミケランジェロの雄大さといった一六世紀のイタリア盛期ルネサンスの古典芸術に影響されながら、*マニエリズモの主観主義に移行し、細部表現に職人的な技巧をみせたところに、彼の後期ルネサンス的な性格がみられる。しかし、その空想性は、波乱に満ちた生涯を誇大に書き残した『自叙伝』に躍如としており、それはまた当時の世相を伝えるものとして貴重な資料となっている。〈摩寿意善郎〉
▣黒田正利訳『自伝』全二冊（一九六七・現代思潮社）

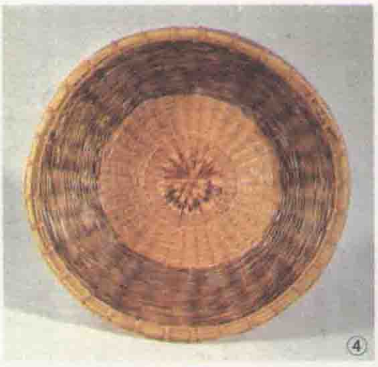
チエンニーニ Cennino d'Andrea Cennini（一三六〇ごろ—一四四〇ごろ）イタリアの画家。むしろ美術著述家として知られる。フィレンツェ近郊に生まれ、ジョット派のアーニョロ・ガッディに師事。のちパドバに出て、一三九八年にカラーラの画家として記録されている。パドバで没。絵画の仕事についてはほとんど知られないが、その名声は一五世紀初頭にパドバで著わした『芸術の書』**Il libro dell' arte** によって伝えられている。これは美術について論じたイタリアにおけるはじめての論文で、フレスコやテンペラの技法をはじめ、風景の構図、遠近法などの基礎的な原理、さらには画家たるものへの人生訓まで垂れている。これは一四世紀の絵画技術に関する貴重な資料であり、また当時の画家の風俗習慣を知る好文献でもある。〈摩寿意善郎〉

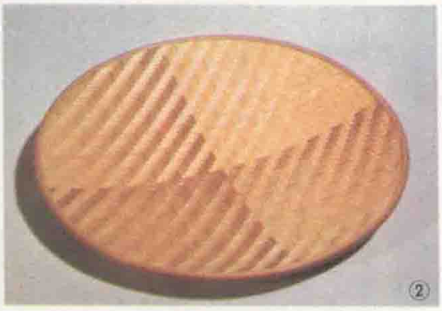
千木 ちぎ　神社の屋根の棟の両端にある装飾で、ふつう木材を交差させた形のものを棟の上にのせるが、伊勢神宮では破風の先端が屋根を貫いて上にのびて千木になっており、この破風と千木が一体になったものは民家にも似た例がある。千木の先端の片方をそいでとがらせることを片そぎといい、これには、内そぎ（内側をそぎ、断面が水平）と外そぎ（外側をそぎ、断面が垂直）の二種類がある。〈大河直躬〉

チチアーノ ⇨ティツィアーノ

竹工芸 ちっこうげい　わが国では、竹材の産地はほぼ全土を覆い、竹製品が生活用具として広く使われ、そのための加工技術も古くから発達していた。工芸的に用いられるおもな竹材は、日本に産する一〇〇種前後のもののうち、真竹(苦竹)・淡竹・女竹・矢竹・孟宗竹・黒竹・斑竹などである。真竹・淡竹は細割に適し、弾力性に富んでいるために、細かに裂いて削り、すだれ・提灯・扇子などの籤に用いられるほか、編組みとして籠・笊・行李などに、また特殊なものとしては、茶筅や笛・尺八などにも用いられ、その用途はきわめて広い。孟宗竹は肉厚だがもろいために、丸竹のまま花生や種々の容器として用いる。黒竹・斑竹は表皮の美しさを生かした装飾用として珍重される。また矢竹・女竹は細かくて粘力性に富むので、釣竿や筆軸などに用いられる。とりわけ、竹材独自の性質がもっとも良く発揮されるのは、竹編みにおいてである。その技法は、底や胴をつくる編組と、縁を形作る縁巻とに大別される。編組の方法は、四つ目・六つ目・八つ目・輪弧・網代・ござ目・縄目・菊など七〇余種にも及ぶが、それぞれの呼称は各地によって異なる。一方縁巻には、巻縁・共縁・当縁など数十種の方法がある。笊や籠を編む工程は、ふつう底編みから始まり、胴編みへと進み、最後は縁巻で終る。

これら竹工芸の技法は、いずれも長い伝統をもつものであり、その歴史は縄文時代にまでさかのぼる。すなわち、底に網代の模様がみられる網代文土器や、竹製の編物に漆を塗った、いわゆる籃胎漆器などが出土していることから、当時すでに竹編みの技法が存在したことがうかがえる。奈良時代には竹を編む工人がおり、高度な技法を完成していたが、その遺品は正倉院の宝物中に多数みることができる。また、竹工芸史上、侘茶道の果たした功績は大きい。茶杓・茶筅・水指など茶道具や花生などに芸術的価値の高いものを作り出すとともに、雑器の美に目を向け、無名の工人たちを励ますことにより竹工芸を盛り立てた。江戸時代は、竹工芸がもっとも盛んになった時期であった。すなわち、各藩が産業振興をはかり、各地で特色ある竹製品が作られ、それらが広く民間に行き渡るとともに、大名に育てられた工人たちが、工芸作家として技巧に富む優れた作品を作るようになったからである。この伝統は、明治・大正時代へと受継がれ、現代もなお全国各地で竹製品の生産がつづけられている。なかでも大分県の生野祥雲斎（一九〇四—七四）、群馬県の飯塚小玕斎（一九一九—　）は、重要無形文化財保持者（人間国宝）に認定された。〈吉田武夫〉





竹工芸　**1.**盛器　細割竹の二本寄せでござ目に底を編む　**2.**盛器　細割竹を網代編みにしたもの　**3.**果物入れ　鉄扇の底部，二重輪弧の胴部に，縁は矢筈巻きで仕上げてある　**4.**ざる　底部と胴部で編み方を変えた菊底に，四段柾割り当ての縁をつける　**5.**盛器　細割竹とすず竹で底はござ目編み

チッペンデール Thomas Chippendale（一七一八—七九）イギリスの家具デザイナー。ヨークシャーに生まれ、一七二七年ごろ家具職人の父とともにロンドンに出て徒弟となり、四九年には独立して工房を開いた。五四年『紳士と家具工のための指針』と題する家具設計図集を出版し、その名を広めた。彼はロココ趣味を基調に、さまざまの時代・地域の様式を大胆にとり入れ、それらを折衷・融合してチッペンデール様式を創始し、当時のヨーロッパの家具に大きな影響を及ぼすとともに、イギリス家具界の黄金時代を築いた。とくに、精緻な透し文様をもつ多くの美しい椅子で知られる。〈友部　直〉

チマブーエ Giovanni Cimabue（一二四〇?—一三〇二?）イタリアの画家で、*フィレンツェ派の始祖。伝説的に*ジョットの師とされるが、生涯については明らかでなく、わずかに残る文献上の事実としては一二七二年にローマにいたこと、一三〇一年にピサでサンタ・キアーラ聖堂のため聖母子図を描いたこと、さらに同年から翌年にかけてピサ大聖堂のアプス(祭室)のモザイク装飾に聖ヨハネ像をつくったことなどがあげられる。同時代の詩人ダンテの『神曲』煉獄編第一一歌に「絵

にてはチマブーエ覇を保たんと思えるに、今ではジョットの呼び声高く、彼の名かすかになりぬ」とあり、これによって彼がジョット以前の画壇に名をなしていたことが知られ、一六世紀の伝記家*バザーリもその『美術家列伝』をチマブーエから書き起こしている。一般に彼の作として認められているものに、現在フィレンツェのウフィーツィ美術館にある聖母子祭壇画、サンタ・クローチェ聖堂の『キリスト十字架像』、アレッツォのサン・ドメニコ聖堂の『キリスト十字架像』、ルーブル美術館の『聖母子祭壇画』などがある。彼の最大傑作とされるアッシジのサン・フランチェスコ聖堂の壁画『キリスト磔刑』と『聖母子と四天使および聖フランチェスコ』は、まだビザンティン画風を残してはいるが、そのたくましい造形意欲とこまやかな人間感性の追求に、ルネサンスの黎明ともいうべきプロト・ルネサンスの傾向をみせ、この動向はさらにジョットによって推進された。〈摩寿意善郎〉

茶室 ちゃしつ　茶の湯をおこなうために、とくに設けた部屋あるいは建物をいう。江戸初期の茶書では、独立した茶室を「数寄屋」、家の一部を区切ってつくった茶室を「囲」といって区別しているが、両者の使いわけはかならずしも厳密ではなかったようである。*千利休（一五二二—九一）のころは、まだこうした言葉はなく、「茶湯座敷」「数寄座敷」あるいは「小座敷」などとよんでいた。

●**茶室の変遷**　いまいう茶室の原形が、いつごろ生まれたかは十分に明らかではない。一五世紀から一六世紀のはじめにかけて、武家や貴族の邸宅内ですでにしきりに茶が飲まれており、「茶の湯の間」という部屋の名称も若干みられる。しかし、この「茶の湯の間」は、茶を準備する部屋であって、ここで御伽衆が茶を点てたのち、主人や客のいる座敷に運んだのである。のちの茶室は、主人がみずから茶を点てて客をもてなすことをもって本旨とするのであるから、「茶の湯の間」が発展して茶室になったとは考えられない。

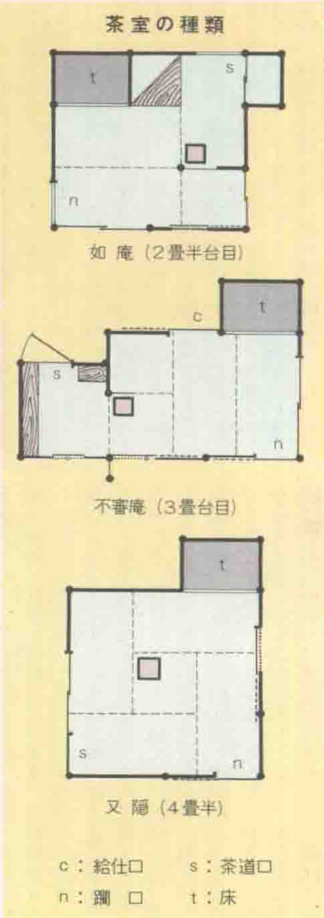
主客相対して茶を楽しむための茶室がいつ成立したかを考える場合、忘れることのできないのは足利義政（一四三六—九〇）の別荘としてつくられた東山殿（いまの慈照寺）の東求堂のなかの一室、同仁斎という部屋である。同仁斎は四畳半の広さで炉があり、北側に付書院と違棚があった。すなわち、この部屋は書院造の体裁をもっていて、のちの茶室らしくはないが、義政の私室であり、ここで主人みずから茶を点てることもありうる形式であって、江戸初期以来多くの茶書は、この同仁斎をもって「茶亭四畳半の濫觴」といっている。

一方『南方録』によると、茶道の統一を最初になしとげた村田珠光（一四二三—一五〇二）の茶室は、四畳半、鳥子紙の張付壁、杉板のふちなし天井、一間床をもったものであって、やはり書院風であるが、それが次の武野紹鷗（一五〇二—五五）の時代になって、ようやく茶室は草庵風の趣を呈してきたとされている。すなわち、このころ堺・奈良などの町人のあいだにも茶の湯が普及し、茶の造形を実際に推進したのは紹鷗ら町人であって、茶室にも町人らしい試みが加えられたのである。『南方録』には、「紹鷗に成て四畳半座敷、所々改、張付を土壁にし、木格子を竹格子にし、障子の腰板をのけ、床の塗縁を薄塗又は白木にし、是を草の座敷と申されし也」とある。四畳半座敷が生まれ、書院風のつくりが草庵風となり、かつ開放的な座敷が閉鎖的な茶室に変化していくのは、おそらく一五世紀末から一六世紀にかけて、茶人の工夫が徐々に加えられることによって進行したのであろう。こうした草庵風茶室を完成させたのが千利休であった。草庵茶室は、一般に次のような特徴をもつ。柱は丸太や丸みのある皮付きの柱を用い、

チマブーエ　「玉座の聖母子」(1280年代初め）テンペラ板絵　385×223cm　ウフィーツィ美術館　フィレンツェのサンタ・トリニタ教会の主祭壇画として描かれたが，15世紀に祭壇からはずされて外地をめぐり，のちウフィーツィに入った

如庵　二畳半台目板入り

茶室　〈右〉表千家不審庵　三畳台目　〈上〉不審庵内部　給仕口から躙口を見る



裏千家又隠　利休四畳半

不審庵内部　床の間から見たところ

壁は土壁とし、窓は下地窓（壁下地の木舞の現われている窓）や連子窓（竹格子の窓）にし、そして天井には、薄板のほか竹・蒲・木賊などが同時に組合わされて用いられる。書院造の室内を構成する角柱・長押・張付壁・格天井などをすべて避け、田舎家風に材料を自然のままに生かし、各部分の比例のよさや材料の取合せに美の基本をおくのである。利休はこうした素材を用いて、多くの四畳半・二畳そのほかの茶室をつくった。草庵茶室は利休以後、その弟子や利休の血を継ぐ人たちによっていっそう発展した。利休の次の時代の変化のおもな点は、台目畳・中柱・袖壁・二重棚・風炉先窓によって構成される点前座の造形が完成したことであって、茶室の形式はほぼこれによって確立したといえるようである。むろん人によって平面も意匠も千差万別でありうるが、基本的な構成要素はその後ほとんど動かなくなったといえるであろう。

一方、草庵茶室に対して*小堀遠州らは、より広い座敷での茶の湯を復活しようとした。遠州は、床・棚・付書院をそなえ、張付壁に長押を打つという書院造の素材を用いて茶室を構成することを試みている。いま大徳寺孤篷庵に残る忘筌という一二畳の茶室は、そうした彼の好みを伝えている。また、後水尾天皇をはじめ宮廷の貴族もまた江戸初期に、大名・町人の系譜とは異なった茶室の伝統をつくった。それは草庵茶室を受継ぐものもあったが、広い邸宅や別荘を茶室風の意匠でつくり、しかも高雅な統一をもつ独特の分野を切りひらいた。*桂離宮はその代表的なものであるが、こうした茶室の規範にとらわれない自由な建築を推し進めたのは、大名でなくむしろ堂上の貴族たちであった。

●**茶室の基本的な形式と構成**　ふつう四畳半以下の小室であって、床の間と炉が中心となる。炉は一尺四寸（約四二㌢）角で、点前の左勝手と右勝手の切り方があり、またその位置によって四畳半構え出炉・向切・隅切・台目構え出炉などの区分があるが、組合わせられる形の種類はそれほど多くない。畳は通常の三尺（約九一㌢）に六尺のもののほか、その四分の三ほどの長さしかない台目畳を、主として点前席に用いることがある。正式の四畳半では、床前畳（貴人畳）・客畳・道具畳・炉畳・踏込畳と名づけるが、四畳半以下では一つの畳がいくつかの用を兼ねることになる。これに客の入口と勝手口と床の間とが、いろいろに組合わされて平面に多くの変化が生まれるのである。客入口は躙口という高さ・幅ともに二尺程度のものがつくられる。茶室はきわめて小さい部屋であるにもかかわらず、空間をとり囲むあらゆる部分の材料・大きさ・構成が工夫されるので、たとえ同じ平面であっても複雑な変化が生まれる。たとえば天井を一つの面として張りつくすということはなく、いくつかの面に仕切り、材料・手法・勾配を変えるなどのことをおこなう。また、窓は採光と換気のために設けられるのであるが、光によって茶室内の印象がまったく異なるので、その形・大きさ・数については、細心の注意がはらわれる。一般的にいって茶室の面積に対して窓の数は多いといってよく、たとえば金森宗和（一五八四―一六五六）好み六窓庵とか、遠州好み八つ窓の席などの例がある。床の間は大きな面積を占めるばかりでなく、茶の湯にとって重要な要素の一つである。通常茶室では、中立のときに掛物ははずされ、花だけがいけられる。軸にしても花にしても、茶会におけるもっとも重要なシンボルであり主題であるといってよい。床の間にもいろいろの工夫がなされ、一枚板を使用したり、床框を取って畳と同じ高さにしたり、あるいは床柱の内側にまで壁をつくって洞穴のようにしたりする試みがある。床柱はもっとも目につく柱なので、木の種類や形、太さなどについて、もっとも注意をはらう。

●**代表的な茶室**　現存する茶室のうち、代表的なものとして次の諸例があげられよう。京都山崎の妙喜庵茶室（待庵、二畳）は古くから利休作と伝えているもので、伝承どおりならば天正一〇年（一五八二）の建築である。犬山に移建された如庵（二畳半台目）は織田有楽斎の好みであって、元和三年（一六一七）京都の建仁寺正伝院に建てられたもの。また大徳寺竜光院の密庵（四畳半台目）は遠州好みで、張付壁・長押をもち、かつて付書院のあったところがいまは密庵床という床の間となっている。以上は国宝であるが、ほかに重要文化財に指定されているもののうちのおもな茶室には、大徳寺真珠庵茶室（庭玉軒、二畳台目、金森宗和好み）・慈光院茶室（二畳台目、片桐石州好み）・南禅寺金地院茶室（八窓席、三畳台目、小堀遠州好み）・水無瀬神宮茶室（三畳台目・後水尾院好み）・西翁院茶室（淀看席、三畳、藤村庸軒好み）などがある。〈稲垣栄三〉

中村昌生著『日本の美術19　茶室と露地』（一九七二・小学館）

茶道具　ちゃどうぐ　茶の湯をおこなうのに必要な道具で、これには装飾用具・点茶用具・会席用具・水屋用具・待合用具の別がある。このうち装飾用具は、直接、点茶とは関係がないが、茶の湯をおこなう場所である茶席を飾る道具であって、床の間を飾る掛物・花入・薄板・香炉・盆石・文房具などをいう。このうち中心になるものは、掛物と花入で、掛物は招客が茶席に初入するときに、花入は後入のときに飾るのを常則とする。掛物は、*墨蹟を第一とし、そのほか仏画・山水花鳥画・歌物の切などを表装して用いる。花入は、茶花を生けて、床の間に置いたり、床柱に懸けたり天井から鎖でつるしたりする。資材には、銅・砂張・陶磁・竹を用いる。点茶用具は、茶を点てるための道具で、風炉・茶釜・風炉先屏風・敷板・五徳・蓋置・台子・水指棚・茶箱・水指・茶入・茶杓・茶碗・水翻・茶筅・柄杓などがあり、また、炭手前をするのに必要な炭道具もこれに属する。炭道具には、香合・炭斗・羽箒・鐶・火箸・灰器・灰匙・釜敷などがある。

点茶用具のなかでもっとも格の高いのは、茶入と茶杓と茶碗である。これは、直接抹茶を入れたり、それを掬ったり、茶を点てて招客にすすめたりして、鑑賞させたりする器物だからである。したがって、これにはいわれの深い名物道具、または銘のあるものが多い。茶入には、濃茶を入れるものと、薄茶を入れる薄茶器との別があるが、ふつう茶入といえば、袋（仕服）に入れた濃茶入のことであり、裸で使用する薄茶器とは区別している。ただし、薄茶器のうちで代表的な棗のことは、棗茶入と称し、これを用いて濃茶を点てる場合には、千利休、または利休の後妻宗恩（おりき）が工夫したといわれる大津袋を着せて用いるのを常則とする。袋に入れるのを常則とする濃茶入は、陶製の容器であって、高さ一寸から四、五寸、胴径一寸五分から二寸五分ぐらいの小壺である。口に象牙製の蓋をし、名物裂などの袋（仕服）に包んで、風炉釜の前の畳、または台子の上棚や水指棚に飾り、使用の際には、袋をぬがせ、使い袱紗で拭い浄め、点茶をおこなう。濃茶入には、底を除いた全表面に釉がかかっており、その釉色の変化を景色と呼び、そのうちもっともすぐれた部分を置形といい、使用するとき、客付の正面に出して用いる。そのほか、口作り・底の作りなどを見どころとする。底の作りには、糸切・輪糸切・板起しの三種があり、板起しは漢作の唐物茶入に限られている。この茶入の種類は多種多様である。形態からは、肩衝・茄子・文琳・大海・丸壺・鶴首・鶴の子・瓢箪・尻膨・飯胴・水滴・擂座・円座などがあり、産地でいうと、唐物・高麗物・南蛮物・和物の別がある。唐物は中国産で、もっとも古いのを漢作という。宋代・明代に焼かれたものが多い。高麗物は朝鮮産で、井戸・刷毛・三島・伊羅保・魚屋などが世に知られている。李朝時代のものが多い。南蛮物は、南蛮船でもたらされたからこの名があるが、一名、島物ともいい、南方諸島の産が多く、安南・交趾などインドシナ産のものが有名である。和物は日本産で、瀬戸焼がもっとも古いが、備前・信楽・丹波・志野・織部も世に知られ、総括して地方諸国で焼かれたものを国焼といっている。茶杓は、抹茶を掬って茶碗にうつすときに用いるもので、茶匙ともいう。古来、有名茶人が直接手にしたり、自作したりしたものは、名物とみなされ、茶入とともに銘がついている。したがって、茶入とともに両器と称し、招客から拝見を乞われる。元来、象牙・べっこう・水牛・金属製のものが用いられたが、侘茶事が流行するにつれて、竹製の茶杓が尊ばれ、その他のものはすたれてしまった。使用がすめば竹筒に入れておく。茶碗は、抹茶を点てて招客にすすめる容器で、種類が非常に多い。なお、懐石用具は懐石料理に用いる器具で、家具と食器と酒器の別があり、水屋用具は茶室の水屋で用いるもの、待合用具は、茶事の前に招客が待ち合う場所、つまり待合・寄付で使用する。〈桑田忠親〉

茶の湯釜　ちゃのゆがま　茶の湯に用いる釜の総称。奈良時代から作られていた炊飯用湯釜が変化したもので、本格的に茶の湯釜が作られるようになったのは喫茶の風が盛んになった鎌倉時代以後のことである。ほとんどが鋳鉄製で、形態もさまざまであるが、一般に撮みの付く蓋を具し、鐶付がつき、口・肩・胴・羽・火包・底の部分からなる釜形である。口作りの主な形式には、上開きに立つ繰口、垂直に立つ甑口、内側に曲がる姥口、このほか十王口・鮟鱇口・矢筈口などがある。また縁が狭く、口の広いものを広口、釜の上面がすべて口となる皆口などがある。肩は丸いものを丸肩、角張ったものを肩衝、自然にゆるやかなものを撫肩という。釜の地肌は荒肌・砂肌・絹肌・鯰肌・霰肌・挽肌・弾肌などがある。文様はあらかじめ鋳型に箆で彫って施されるもので、山水図、布袋・寿老・唐子などの人物文様、植物・動物文様、七宝・亀甲文様などが表され、また霰地文も多くみられる。鐶付はふつう二個で、意匠は鬼面、遠山などが多い。鐶は平鐶と丸鐶があり、銅・鉄・真鍮などで作られる。羽は竈や風炉にかけるためのもので、錣羽、一文字羽、蛤羽などがある。羽を故意に落したものを羽落ちという。底の形は丸底、平丸底が多く、平底・角底もある。蓋は身部

と同じ鉄で鋳造されたものを共蓋といい、ほかに唐銅蓋・銀蓋・真鍮蓋・古鏡蓋などがある。
茶の湯釜でもっとも代表的なものが芦屋釜と天明釜であり、室町時代より上る古い釜を古芦屋・古天明といい、一般に珍重されている。芦屋釜は福岡県遠賀川河口の芦屋で作られた釜で、創始年代は明らかでないが、鎌倉末期から室町・桃山時代にかけて、盛んに製作されたと推定されている。真形釜で、なめらかな鉄肌に山水図など地紋を鋳出した格調の高いものである。在紀年銘の釜に永正一四年（一五一七）の芦屋松梅図真形釜がある。天明釜は栃木県佐野郡天明で作られた釜である。天明では古くから日常用の鋳物の鍋釜を製作していたが、茶の湯釜が製作されたのは室町時代ごろと考えられる。特色は口作りが甑口で、一般に地紋がなく雅味のある鉄地肌と奇抜な形体にある。しかし、桃山時代以後は振わなくなった。
武野紹鷗・千利休などによって侘茶が盛んになると、古作の釜だけでなく、好みの釜が作られるようになる。三条釜座で作られた釜を京釜という。紹鷗の釜師に西村道仁・名越善正が、利休の釜師に辻与次郎が現われ、侘茶にふさわしい釜を作った。その後これらの家系が続き、作釜は江戸時代に茶道の普及に伴い盛んになった。〈田中己貴〉

茶の湯釜
〈右〉筋釜　天明釜　東京国立博物館
〈左〉遠山五匹馬釜　芦屋釜　東京国立博物館

茶屋染　ちゃやぞめ　茶屋は古く紅屋・紺屋がそれぞれ紅・藍を染めたように、主として黒系統の染色を専業とする染め屋を称したものである。茶屋染というのは、江戸前期の寛永年間（一六二四—四四）に京都の茶屋宗理という茶染屋が染めはじめた模様染めであるといわれる。当時のものがどのようなものであったかについては、実物資料も残っていないのではっきりしたことは不明であるが、『守貞漫考』の著者は、これをいにしえの芦手風の模様を染め出したもので、たとえば、住吉に関した和歌と住吉社頭の風景を表わしたようなものであるといっている。
今日茶屋染というと、ほとんど江戸中期以後殿中で武家の女性が盛夏の候に用いた麻の帷子に藍を主としてこれに茶・黄などを加え、さらに刺繡を施した茶屋辻、また本辻といわれるものをさし、前者は染めが主で、これに部分的に刺繡を加えて、多く水辺風景などを表わしたもの、後者は藍または黒に摺で赤茶色の疋田を加えた豪華な刺繡のあるものをいうようである。〈山辺知行〉

茶碗　ちゃわん　飲食用の陶磁器の碗。近世以前は磁器の総称で、たとえば「茶碗の枕」とは磁枕、「茶碗の花瓶」とは磁瓶を意味した。元来は平安朝に唐から輸入された青磁・白磁で喫茶したのが茶碗の名の起りで、それがひいてはこの種の磁器の称に転訛したのである。飲食用の陶磁碗を指すようになったのは、近世になってからで、飯茶碗・湯呑茶碗・奈良茶碗・うがい茶碗・抹茶茶碗・煎茶茶碗などの種類がある。そのうち喫茶用の茶碗について記すことにする。
まず茶の湯用の抹茶茶碗には、唐物（中国・朝鮮）・和物などの別があり、用途によって濃茶茶碗・薄茶茶碗があり、季節によって夏茶碗・冬茶碗といわれ、前者は浅い平めのものを、後者は深いものあるいは筒を使う。形にも天目形・井戸形・熊川形・そば形・呉器形・筆洗形・筒・塩笥・利休形・道安形・沓形などいろいろある。茶碗の各部にはそれぞれ名称があり、口縁を口造りといい、内面は見込みで、これはさらに中央の茶溜りと、その周辺の茶筅ずりに分けられ、外面については、胴・腰・高台脇、底部は高台で、その畳に接する部分は畳付きという。高台もいろいろで、竹の節・三日月（片薄）・椎茸・頭巾・釘彫・切高台・割高台・桜高台などがある。
次に産地によって分ければ、まず中国産の唐物には、天目・青磁・絵高麗・染付・赤絵などがある。天目には、建盞（福建省建窯）と玳皮盞（江

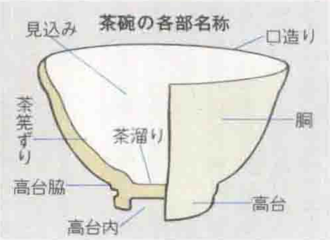
茶碗

三島筒茶碗　銘「藤袴」　東京　徳川黎明会

大井戸茶碗　銘「細川」　東京　畠山記念館

奥高麗唐津茶碗　東京　出光美術館

楽焼茶碗　銘「大黒」　長次郎作



茶碗の各部名称

西省吉州窯）があるが、いずれも南宋から元代にかけてのものである。建盞は口造りが段をついていわゆる鼈口になっているのが特色で、黒い天目釉が掛っている。その釉面に種々の美しい変化の表れたのを、曜変・油滴・禾目（兎毫盞）と呼んで賞美している。玳皮盞というのは、釉調が玳瑁の皮（鼈甲）に似ているのでいわれたもので、一名鼈盞ともいう。この鼈甲釉は二重釉によるものだが、それを利用して各種の文様を剪紙で表したものがあり、木の葉天目・梅花天目・鸞天目・竜天目・文字天目などと呼んでいる。青磁では、宋代の砧青磁（浙江省竜泉窯）で外側に蓮弁の浮彫のあるシノギ茶碗が知られ、ほかに珠光青磁茶碗や人形手茶碗などもある。絵高麗は＊磁州窯（河北省）の産で、その文様から梅鉢手といわれ明代のものである。染付・赤絵は明代＊景徳鎮窯（江西省）の作である。染付で雲に楼閣文様のいわゆる雲堂手や、古赤絵の同じ意匠のものがある。明末の祥瑞と呼ばれる作にも各種の茶碗がある。

唐物といえば、ふつうは中国物だけを指すが、茶碗の場合だけは朝鮮物も含めて称している。朝鮮の茶碗は、また一に高麗茶碗とも呼んでいる。茶碗の中でも朝鮮物はことに貴ばれ、その多くは李朝時代の作であるが、中に高麗時代のものも、象嵌青磁の古雲鶴や狂言袴がある。李朝の茶碗の中でもっとも有名なものは井戸で、俗に一井戸二楽三唐津といわれ、井戸は茶碗の王として格別貴ばれている。枇杷色釉や、たくましい竹の節高台も特色であるが、ことに高台の内外の釉の縮れ、いわゆる「かいらぎ」は、独特の見どころとして井戸の名を世に高からしめている。本来の井戸を大井戸あるいは名物手というが、井戸にはこのほか、青井戸・小井戸などがあり、傍系に井戸脇がある。井戸と並んで室町時代から知られたものに三島がある。これは象嵌の白文様が三島暦に似ているための呼称で、一名暦手ともいう。刷毛目は白土が刷いてあるのでいわれ、白土を内外全面にかけたのが粉引である。熊川は南鮮の熊川（室町ごろの日本人は和風にコモガエと訓んだ）港から日本に渡ったのでこう呼ばれた。口辺のすこし外に反ったいわゆる端反りの姿が特色で、この形を熊川形りといった。似た作に玉子手がある。堅手は手触りが堅いからで、白磁のたちである。侘びた茶碗に、そば・斗々屋・柿のへた・伊羅保があり、御本茶碗系統に彫三島・呉器がある。御本（御手本）によって釜山の倭館窯で焼いたのが御本茶碗で、御所丸・金海・立鶴・絵御本などがある。

和物では楽焼をはじめ、瀬戸系統に伯庵・志野・瀬戸黒・織部、近畿に信楽・膳所・朝日、九州に唐津・高取・薩摩、山陰に萩・出雲、京都にはさすがに数多く、仁清・乾山・仁阿弥・保全・和全など、優品が多い。島物といわれる東南アジアの作では、安南（ベトナム）の染付で、呉須のにじんだいわゆる安南絞り手が知られ、蜻蛉絵の茶碗が有名なので一に安南とんぼ手ともいう。

煎茶茶碗はまた茶鍾ともいうが、明末の染付が貴ばれ、魚樵問答・なずな手・魚手などがあり、和物ではことに木米の染付・赤絵・交趾が賞美される。〈満岡忠成〉

中央アジアの美術　ちゅうおう——のびじゅつ

ユーラシア大陸の東方域アジアのなかで、古代から高い文明を誇った中国とインドを結ぶ内陸部を中央アジアと呼び、その地域に発達した美術活動の総称。中国人によって古代から西域とも呼ばれたが、その地域限定はあいまいであって、時代によりその地の見聞の多寡や政治・経済・社会・軍事力の消長に従って広がったり縮小したりしている。その範囲は、東が黄河の分水嶺から興安嶺山脈、北はシベリアの南縁からイシク・クル、バルカシュ・ノール、アラ・クルを含む天山山脈北麓地方、南は崑崙山脈、カラコルム、ヒンドゥークシュ山脈からアフガニスタン領北部、西はチュー川、タラス川流域からアラル海、さらにカスピ海東岸までを包む大きな地域にわたる。その地域は新疆省東トルキスタン（天山山脈と崑崙山脈にはさまれたタクラマカン砂漠縁辺のオアシス都市文化）と、シルダリア、アムダリアを中心とするソ連領西トルキスタンの二つの中心に分かれる。この地帯に生活し勢力を広げた民族は、トルキスタンという名前が示すように、トルコ系種族が優勢であったようにみえるが、そのほかに南下してきた北方遊牧民族や西方から移動してきたアーリア系イラン種、東方から進んできた蒙古族などが複雑に混合し、中国の歴史書にみえる西域列伝のなかに、烏孫・高昌・吐谷渾・焉耆・亀茲・疏勒・于闐・罽賓・康居・大宛・波斯・払菻・安息・突厥・太秦・大食などの諸国、諸民族をあげている。

中央アジア地域が中国とインド、ないしイラン、ローマ帝国辺彊域を結ぶ商業貿易の中継地として、点と線の上にオアシス都市を形成したので、その住民たちも複雑な構成となり、生活感情や宗教感情も多様化して美術に影響している。しかも、生活基盤となる農耕生活は単一の民族や種族の文化伝統や美意識をしっかりと根をおろさせるほどに安定した規模も組織も造られず、むしろ文化伝統を重んじない自由な生活や物の考え方をする植民地的気風をもった商業集団や工人集団が浮游移動していたので、各オアシス都市の美術は、中国、インド、イラン、ヘレニズム、ローマなどの美術が複雑に反映し、しかも根なし草のあだ花を咲かせている。こうした複雑な様相をもっているのが中央アジア美術の特色といえよう。とくにインドに発生したシャキャムニ（釈迦牟尼）の説いた仏教が、前一世紀ごろから造形活動をはなばなしくおこない、とくに二世紀ごろからヘレニズム、ローマの神像や肖像彫刻から影響されて北西インドで仏像が創られ、西アジアのゾロアスター教・ユダヤ教・ミトラ信仰などの影響をうけて阿弥陀経や弥勒上生経など浄土思想が生まれ、それが造形活動として中央アジアに流布していった。とくに市外の摩崖を利用した石窟寺院（僧侶の生活の場である僧院窟と、修行の場でストゥーパを安置した塔院窟）や平地伽藍がオアシス都市に造られた。この造形活動はアフガニスタンから北上してソ連領西トルキスタンの各都市に信者を獲得し、アイルタムの仏教寺院から発掘された建築細部、石造フリーズ、アジナ・テペ出土の大涅槃像や仏陀の頭部などのすぐれた作品を生みださせた。いずれもグレコ・パルティア美術の影響を濃厚に示し、またパキスタンやアフガニスタン仏教美術と近い様式をもっている。近年これらの仏教美術をオクサス（アムダリア）流派と呼んで、一つの独立した造形活動とみなす研究も現われている。この西トルキスタン地域は、三—四世紀の古代ホレズム王の都市遺跡があり、七—一〇世紀にはカシュガール地方を中心にソグド人が美術活動をおこなった。代表例はピヤンジケントやアフラシアブの都市遺跡にみられる壁画・建築装飾・彫塑・工芸遺品であろう。装飾意匠にササン朝の連珠文や動物文様・帝王狩猟文などを好んで用い、服装、甲冑、王侯の宝冠にササン朝ペルシア美術の影響が強く認められる。また壁画の彩色法がペルシア細密画に似ていて、ロシア学者の一部はソグド絵画美術が細密画の起原と説くほどである。

これら西トルキスタンの美術活動（とくに仏教美術とマニ教美術）が、グレコ・パルティア美術の様式やロマノ・ササン美術の様式、技術、意匠主題を盛込みながら、シルク・ロードを東漸した。すでに前二世紀、中国の張騫の遠征や李広利将軍の遠征でタクラマカン砂漠周辺にオアシス都市が出現し、商業貿易で富を蓄積した人々が寺院建立に尽くし、郊外摩崖に千仏洞を造り、壁画や彫刻類、仏具類で飾った。その代表例がキジール千仏洞（クチャ文化圏）やミラーン寺院址群である。天井や壁面に釈迦の一代記（仏伝）や前世物語、供養者の像、植物唐草文、幾何学装飾模様を豪華に大胆に表現している。いずれも大量生産システムの分業による製作と考えられ、紙にあたりの輪郭線を描いた下図や、彩色指定などの資料、塑像の雌型などが発見されている。とくに有翼天使像、連珠文、ギリシア系の神々、北方遊牧民の甲冑武具が守護神に用いられ、大谷探検隊が将来した彩画舎利容器やコータンで得た銅製鍍金の仏頭、トゥムシュク、ニヤ、ダンダン・ウィリクで得たテラコッタ塑像、建築細部など、西方要素の強い作品がみられる。

これら仏教東漸に従って西方美術を中国に伝播させたとともに、中国本土から西域に進出した中国人たちが、インド仏教を主題とし、またマニ教をテーマとしながら中国人の美的感覚や筆致・彩色法・風俗・人種を表現している東方要素もみられる。中国人の政治的進出の拠点西域都護府があった地域を中心に、中国画や彫塑の遺品例がみられる。その代表例がトルファン文化圏のベゼクリク、ゼンギム、カラ・コジャ（高昌国の首都）、クチャ文化圏のクムトラ千仏洞、シクシン寺院址であろう。中国に近いトルファン文化圏のベゼク

中央アジアの美術

〈左〉ビビィハニム　サマルカンドにあり，廃墟美として知られている　〈下〉ウイグル人マニ教供養者列像（９－10世紀）　48×82cm　シクシン出土　カラシャール文化圏のもので，中国風俗と人種的特徴とがうかがわれる

供養人物（６－７世紀）　土壁彩色断片　48×23cm　クムトラ出土　1909年ロシア調査隊がクチャ文化圏から採集

〈右〉観音菩薩立像（10世紀）　トルファン出土の麻絹刺繡　22×11cm　中国的造形に西方的な衣装の文様が特徴である　〈下〉蚕種移植伝説図（６－７世紀）　板絵　ダンダン・ウィリク出土　スタイン発見。中国の養蚕が西域に伝来したことを示す

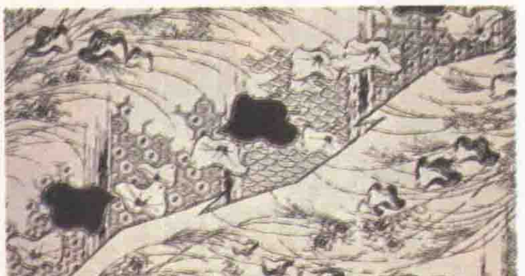
〈上〉装飾壁画断片（６－７世紀）　49×88cm　クチャ出土　円形連珠文帯と鳥にササン朝の意匠が見られる　〈右〉接迎菩薩図（８世紀）　絹本着色　敦煌千仏洞 秘室発見　死者の貴族婦人を極楽引道する場面を表わした作品

リク千仏洞やゼンギム仏洞壁画には、仏誓願図や浄土曼荼羅図などの大構図壁画に、中国風の人物服装・輪郭線・彩色がみられる。もちろん、鉄線描、陰影法といった六朝末から唐代中国で盛んになったいわゆる乙遅系西域画法であるが、その逆輸出とも考えられるほど、造形感覚は中国スタイルである。またカラ・コジャ出土のマニ教絵画も注目すべき遺品であって、教主マニが絵画を見事に描いた才能の持主とする伝承を裏書きするように、ペルシア細密画・ソグド細密画の手法に中国風な人物の表情、風俗衣装などが表現せられている。こうした中国東方要素のもっとも濃厚に発揮されたのは、西域への出口にあたる地点にあった敦煌郊外鳴沙山の千仏洞壁画であり、塑像群であろう。〈杉山二郎〉

中形 ちゅうがた　木綿もしくは麻の生地に、型を用いて糊を置き、藍につけて染めあげた、いわゆる浴衣染のこと。中形というのは、もと型紙の大きさからでた名称とも、模様の柄が中ぐらいの型染めという意味ともいわれている。中形の型紙としては元禄年間（一六八八—一七〇四）ごろのものがあり、浴衣の実物としては徳川美術館（名古屋）にある家康所用の薄藍地蟹模様のほか数点の麻製（桃山）がもっとも古いものであろう。中形染は、今日では量産化したいろいろの技法もおこなわれているが、俗に長板中形といわれているものが、もっとも本格的な伝統を伝えるものとして、国の重要無形文化財に指定されている。

長板中形の技術には、大きく分けて糊置きと染め、俗に板とかめとがあり、通常染めは紺屋の仕事で、中形といえば、板場の仕事を意味する。糊つけはまず、長さ約六・七㍍、幅四三㌢ほどの板の上に生地半反分を張り、その一端から型紙をあてて、箆でもち米を主剤とした防染の糊を置いていく。表につける糊には、あとで裏型をつける場合を考慮して「シコ」という赤い顔料が入れてある。型紙をつぎつぎと送っていく場合、型紙についている合わせ星によって型の継ぎ目がわからないように合わせ口を合わせて、むらなく糊を置くのがこつである。板の端までつけ終ったらいったん乾燥してから、生地を板からはがし、裏返して裏型をつける。赤い表の模様が裏側へ透いて見えるのをたよりにこれに合わせて、裏返した型紙で、表と同じく糊を置いていく、裏がつけ終ったら、残りの半反も同じようにして表裏に糊を置いて乾燥し、板場の仕事は終る。ただし、これは一枚型の場合で、模様によっては二枚型を用いるので、この場合は片面二回ずつ、すなわち一枚の布へ、表裏四回糊置きをすることになる。

染めは、裂地の片耳に伸子をかけて、これをジグザグに折り畳んで、藍がめに漬け、糊が痛まない程度に三浴ぐらいで染めあげ、乾かしてから、水洗いして糊を落として仕上げる。染料は今日では、ほとんど化学染料で、純粋な天然藍を用いることは少ない。〈山辺知行〉



中形　千鳥模様長板中形（江戸時代）

鋳金 ちゅうきん　鋳造・鋳物ともいう。金属を熔解し、鋳型に流し込み、成型する技法である。鋳型は一般的に鉢や瓶のような中空の器形を鋳造するには雌型（外型）と雄型（中子）の二種の鋳型が必要である。鋳型は材質的には石型・土型・砂型・金型の別がある。石型は上代の鋳造にみられるもので、銅剣・銅矛がこれによって鋳造された。土型は粘土質の土を素材として鋳型を作ったもので、蠟型鋳造・惣型鋳造・鋳繰鋳造・削り中子鋳造・踏返鋳造・込型鋳造など種類が多い。蠟型鋳造は蜜蠟を捻って原型を作り、これを鋳土で包み鋳型とし、加熱し蠟を焼きぬいてできた空間に熔銅を注入する鋳造法である。飛鳥・奈良時代の金銅仏はこの鋳造法によるものである。後世の台灯籠および三具足・五具足など仏具師の手になったものは多く蠟型である。惣型鋳造は鋳土で器物の雄型（中型）と雌型（外型）をつくり、その間に鋳造品の厚味だけの空間をとり、文様などを雌型に陰刻し、熔銅を流しこむ法で、銅鐸・鏡・鐘・鰐口・鍋釜などがこれによって作られる。削り中型鋳造は惣型鋳造の変形で、鋳土で原型を作り、これから雌型をおこし、一度とりはずし、原型の鋳物の厚味だけ削りとって中型とし、ふた

び雌型を合せたもので、塔露盤はこの方法によって作られたものと考えられる。奈良の東大寺大仏もこのような削り中型鋳造を発展させた方法で鋳造されたもので、鋳型を八段階にわけて作り、一つずつ下から順に削り中子法によって鋳造し、接続する個所は車両の連結器のように組合せる特殊な方法によっておこなわれる。これを鋳繰り法と呼んでいる。踏返鋳造は鋳造品を原型にして、これを土型の上に型押しして同じものをいくつも鋳造する方法で、銭貨や鏡のような平面的なものを作るのに用いられた。この方法は近世において盛んになり、鋳型は乾燥させるだけで焼締をおこなわなかったので、焼型に対して生型ともよんでいる。

近代になると、木や石膏などで作った原型から鋳造されるようになる。これは外型を細かく分けて原型から型どりし、割って原型をとりだし、ふたたび外型を組合せ、中型をいれて鋳造する割込型鋳造とよばれるもので、銅像や美術工芸品の多くはこの方法によっておこなわれている。

金型は鉄や真鍮で作った鋳型で、中国古代のものに鉄型があるというが、わが国では見当らない。現代に入って、アンチモニー鋳造に真鍮製鋳型が用いられている。このほか現代においては電気鋳造、遠心分離鋳造など新しい鋳造法がおこなわれている。〈中野政樹〉

中国美術 ちゅうごくびじゅつ

●彩陶・黒陶時代 ●殷代 ●春秋・戦国時代 周王朝／春秋時代／戦国時代 ●秦代 ●漢代 ●南北朝 ●隋代 ●唐代 ●五代時代 ●宋代 北宋／南宋／遼・金時代 ●元代 ●明代 ●清代

中国の地域は、東は長い海岸線、南の揚子江以南は多雨湿潤で、河湖池沼が山岳丘陵の間に広く連なっていて樹木も多い。気候は江南地帯は四季があって春・夏・秋・冬ともしのぎやすいが、福建・広東・広西は植物も亜熱帯に繁茂するものが多く夏は長くて暑い。西北は草原砂漠になり、東北はいわゆる満州で山岳河川があり、冬は凍結して寒冷の期間が長い。これらの中心が黄河地帯といわれ、現在では乾燥して雨量も少ないが、その土地が肥沃な黄土なので、古代人の農耕生活には適していた。現在この地域を河南省・陝西省・山西省・河北省・山東省に分けているが、古代の文化はこの河南・陝西から発達した。

●**彩陶・黒陶時代** 中国における最初の文化的遺物に彩陶がある。これは一九二一年河南省澠池県仰韶村からスウェーデン人のアンダーソンの手によって発見されたので、この系統の文化遺物を仰韶文化期といっている。この彩陶は河南省・山西省・陝西省・甘粛省、内蒙古の赤峯など、いわゆる万里の長城の内外から発見され、この系統の彩陶は西アジア方面からも出土するので、西方からの影響があったことは考えられる。一九五四年に陝西省西安の東郊の半坡村からこの仰韶文化期の大遺址が発見され、陶器製作の窯、建築址、精巧な人面・魚また陶器、農耕・漁猟の用具などが多量に出土した。時代は四、五〇〇〇年以前のものと想定されている。この陶器に描かれた絵画は各地から発見された彩陶文様にはなく、この文化期の盛時のものと観察されている。

この彩陶に次ぐ文化遺物は黒陶といわれる純黒または褐色に焼成された陶器で、一九三一年に山東省歴城県竜山鎮の城子崖から発見されたので、竜山文化期と称している。この黒陶は山東省日照県などの海岸方面から優秀な製作品が発掘され、河南省・江蘇省・遼東半島などに分布していて、海岸線より内陸地方に向っている傾向が強い。黒陶の器形は鬹と称する三本の脚をもち口辺から注口が斜めに突出し把手のある酒か水を注ぐ器、把手のついているジョッキ形の杯、豆のごとき高い器台のついた鉢形の盛器などがあり、文様は彩陶の曲線と異なって、斜線を刻した直線文や円文が多い。まことに優れた器形で、陶土も精練して薄手となり、相当に高度の文化が背後にあることを思わしめる。これに次いで起ったのが殷王朝の文化なので、ある学者は竜山文化期を夏王朝にあてているが、夏という王朝を証明する具体的な遺址や遺物はまだ発見されていない。

●**殷代** 殷時代の遺址は河南省安陽市小屯村の殷墟が昔から帝盤庚が遷都してきたところと伝えられ、一九〇〇年にはここから占卜に用いた亀甲獣骨片が発掘され、それには文字が刻してあったので、研究の結果、殷の後半の首都であったことが判明した。そして、一九二八年から正式に学術的発掘がおこなわれて、おびただしい遺物が出土した。殷王朝は『史記』などの古書によってその興亡の年代が記されているが、現在では滅亡の年は前一〇二八年ごろと推定されている。この発掘によって出土したものには青銅器・白陶・灰陶・釉陶・玉器・大理石・骨角器・貝器・純金残片・車器・武器など当時の生活用品で腐敗しない性質の物はすべて発見され、また建築址、王墓の構造、殉死者の扱いなども判明したが、もっとも重要なことは、甲骨文字の研究によって当時の社会の諸相が明らかになってきたことである。

殷代には彩陶・黒陶につぎ、一般的陶器として は灰陶といってやや青灰色の粗陶器がおこなわれたが、釉薬を用いた青磁系の硬陶も発見され、また白陶といって純白な美しい陶器が青銅器の代用品として作られた。青銅器の製作は殷末時代に最高潮に達し、これらは祖先の祭器として作られたので、その文様は竜鳳文・雷文などの宗教的絵画文様で飾られ、他の器物の文様にもこうした神秘的文様が多く利用され、単なる装飾文様としては直線・曲線による美的表現が施されるに過ぎなかった。装身具としては、衣服は麻・樹皮などの繊維製がおもに用いられたが、絹もまたこの時代に使用された。毛皮は羊をはじめ多くの動物のものが用いられ、裘(毛皮の衣)の文字もあった。男子は冠、女子は笄・櫛を用い、笄は骨角製で文様を刻した。首飾には貴族は鳥・魚・動物などを刻した美玉を用いた。また調度品を飾るために象嵌することがおこなわれ、木製品には白石・貝・角などを幾何学文様として嵌入し、武器などの青銅製品には松緑石を象嵌した。絵画はまだ文様としてのみ用いられていたが、彫刻には人物像・怪獣像などがあり、白大理石で製作された。しかし石材の運搬が困難なので大きなものはない。近年になって石の楽器である「へ」の字形の磬の大形のものに虎の画を刻したのが発見された。また海産の子安貝は神納のものとして貨幣的な役割もしているが、これに紐を通して身を飾り、あるいは器物に付けて飾りとした。色彩は朱・白・黒などでまだあまり発達していない。

●**春秋・戦国時代**〔**周王朝**〕殷を亡ぼして興った周王朝(前一〇二八—前二二一)は、西北から次第に東に進んで鎬京(陝西省長安に近い)を首都とした。農業牧畜を主とした民族の出身なので、遠く遠征して殷を亡ぼしたが、自身には物質的文化が発達していなかったので、初期には殷の工芸家たちを連れてきて銅器などを製作せしめたので、その作品は殷末のものと甲乙はない。しかし中国の中心からは西に偏した都なので、建国まもなく河南省の洛陽に陪都を置いたが、周は封建制をとって子弟や功臣を各地に配置したので、王室の権力は次第に衰えて名目上の支配者となってしまった。それに伴って美術工芸の技術も衰退して見るべきものがなくなり、王室も東遷して洛陽に移り、これからを春秋時代(前七二二—前四八一)と称した。

〔春秋時代〕この時代は諸侯のなかでも遠方に封ぜられた国は次第に開発されて強国に、近親として近くに封ぜられた諸国は小国になって争乱が絶えず、周の王室は衰微しても存在していたため、強国も最初のうちはこれを亡ぼさずにいたので、孔子のごとき哲学者が出て思想・礼制をもって平和を維持しようと試みた。しかしついに大国は小国を併呑して、秦・斉・楚・燕・趙・魏・韓の七国が残った。この争乱の激しい時代を戦国時代といっている。

〔戦国時代〕戦国時代(前四〇三—前二二一)になると大国の財政は豊かになり、都市は拡張して百工が集まった。また地理的条件によって、国は小さくても都市のみが経済的に発達したところもできてきた。こうしたことによってふたたび美術工芸は興隆してきた。この時代になると銅の貨幣が流通し、斉の刀銭をはじめ各種の形式のものが鋳造され、楚では金貨もできた。建築は*磚瓦が用いられはじめ、屋根は瓦で葺き、軒先には文様のある瓦当が用いられ、磚は積上げられて壁となり牆となり版築に代わった。

戦国時代の美術工芸はこうした社会条件の下に発達してきたが、染織は紅・紫・緑などの文字でもわかるように各種の色糸によって織られ、刺繍され、また顔料の発達によって各種の器物にも美しい彩色が施されるようになった。青銅器もこの時代になると祭器や記念品的器物としての概念から工芸美術的の貴重品として考えるようになり、金銀を象嵌したり、文様に絵画的なものが採り入れられるようになる。また、銅器の文様も春秋時代よりさらに細密になり、竜鳳文も変化してしまう。戦国末になると、楚国を中心として漆器が出現して飲食器を中心に調度品も漆器で造られ、また武器や大形の箱類にも朱・黒・黄などの色漆が塗られるようになる。また鍍金や象嵌技術も進歩して各種の精巧な金工品が造られる。したがって文字もこれらに用いる装飾的な字形ができた。この時代に西方の影響によって新しく中国で生産された工芸品には、銅印・銅鏡・ガラスなどがあるが、中国の文化はすでに高度に発達しているので、銅印は方形のなかに漢字で姓名を刻したものがおこなわれ、その字体によって後世ではこれを秦印といっている。用途は紙が発明される以前なので、書類・信書などを封じるのに使われた。鏡は、これより以前は鑑という洗面器用の銅器に水を満たして水鏡としていた。この時代から、鏡には銅に錫を余分に加えるので白銅となり、硬質にもなるので顔はよく映った。ガラスは従来の玉・瑪瑙・松緑石・水晶などに新たに加わったものであるが、人工により白・青などの色ガラスもできき、また色を練り交えたものもできるので器物の

中国美術
〈長沙古墳出土品〉

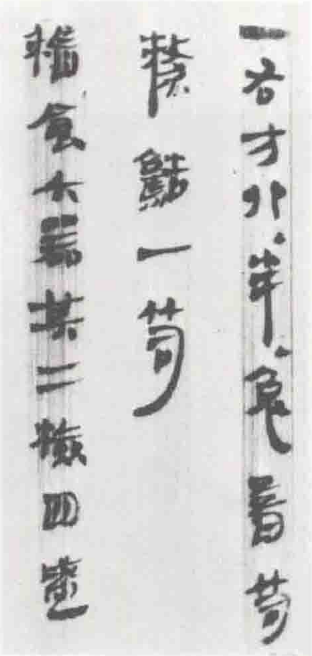
1971年末，中国湖南省の主都長沙郊外の馬王堆で漢代の古墳が発掘された。発掘品の壷の封印として用いた「軑侯家丞」と刻した封泥と「軑侯家」と墨書したものがあったため，この墓に納められていた女性は前漢（2100年前）の軑侯，黎利倉の夫人と考えられている。墓の構造は，墓上から棺室まで20m，棺を囲む槨が三重にめぐらされ，棺も内棺・中棺・外棺の三重になり，木製の棺台の上に置かれている。この棺の中から多くの副葬品が発見されたが，そのおもなものは，棺覆いの彩画絹布，木俑，楽器，竹簡，衣服，服飾品，陶器，漆器，化粧道具類などである

漆絵中棺　縦229.5cm，横91.5cm，高さ88.5cm

〈左〉彩絵帛画（幡）　長さ205cm

〈上〉漆盒・漆耳杯　盒長径19.3cm　耳杯長径15cm

竹簡（部分）



素紗襌衣（部分）
丈128cm

装飾に用いられた。

● **秦代**　秦（前二二一—前二〇九）は六国を亡ぼして天下を統一したが，阿房宮などの大土木事業をおこなったので反乱が起り国を亡ぼした。短い王朝であったが，この建築はかつてない大規模のものであった。また始皇帝は東方の各地を巡狩して記念の石碑を泰山・瑯琊台などに建てたが，これは書を芸術とした中国では，碑石文字として同じ秦（始皇帝より前の時代）の石鼓文とともに貴重な遺物とされている。

● **漢代**　漢は前期の西漢（前二〇二—前八）と後期の東漢（二五—二二〇）に分かれ（この中間には王莽が国を奪って建てた新国がある），西漢は陝西の長安を首都とし，東漢は洛陽を首都とした。西漢の都長安は秦の首都咸陽に近く，しかし大帝国をそのまま継承したので，諸制度は秦にのっとり地方の郡県は年ごとに発展していった。長安の都の王宮も林立して建築の美を極め，郊外には巨大な離宮も経営されるようになる。ことに武帝（前一四〇—前八七）は西域にも疆域を広めて西方と貿易の道を開いたので，国内の生産も高まった。長安は政治・貿易の中心地であるとともに皇帝・権臣が豪華な生活を営むところでもあったので，漢の工芸美術はこの地に興隆した。宮廷には染織・金工・漆器などの各種の技芸所が設けられて精品が製作され，地方にも官営の工場が設けられた。これらの製作品は，近来になって前漢の王侯の陵墓が相継いで発見され，数千点の遺物が出土したので，その豪華・精巧な技術が想像もされない高度のものであることが明らかになった。

後漢は光武帝によって再興された王朝であるが，この皇帝の中元二年（五七）にわが国の使節に金印を賜ったという記事が『後漢書』に見える。漢時代を通じて篆刻は盛んであるが，これは一面に書が芸術として認められてきたことを物語る。書は秦時代に篆書に統一されたが，漢時代になると隷書になる。そしてこの時代に紙が発明されて大小の文字が自由に書写されるようになる。それで熹平年間には洛陽の大学の門前に数十石からなる易・論語などの石経の碑が建てられ，各地にも多くの石碑が建てられた。

漢時代の絵画は壁画が多い。宮殿には名臣図が，墓中に墓主を供養するために各種の壁画が描かれた。また壁画の代わりに石室に故事などを彫刻した画像石も山東省を中心に造られ，磚刻にした画像磚も四川・河南・山東省などで製作された。玉製品も，西域との交通が開かれたので多量に内地に送られて，旧玉は一に漢玉とまで俗称されてい

中国美術

6

3

1

↑ 4

2

1.青銅器　兕觥（殷代）　高さ48cm
2.青銅器　瓿　（殷周時代）　高さ31.5cm
3.装飾古墳壁画「馬上人物図」（漢代）遼寧省遼陽北園
4.仏坐像（唐代）　敦煌千仏洞第328窟
5.唐三彩「騎馬群像」
6.伝趙大年「秋塘図」（南宋）絹本墨画淡彩　重文　奈良　大和文華館
7.李迪「紅芙蓉図」　絹本着色（南宋）25.5cm×25.9cm　国宝　東京国立博物館

1.2.5.は東京　出光美術館

7

↓ 5

る。また漢時代は五行思想や神仙思想が流行していたので、美術品の図様などにはその影響をうけたものが多い。

漢が亡びて魏・蜀・呉の三国が鼎立して、魏は河南省洛陽、蜀は四川省成都、呉は江蘇省建業に都したが、これによって蜀や江南の文化はいちじるしく興隆した。

●南北朝　晋は三国を統一して王朝を建てたが、これも西晋（二六五—三一六）と東晋（三一七—四二〇）に分けられて前者は洛陽を都とし、後者は江蘇の建康（今の南京）に都した。西晋末の八王の乱によって中原の地は荒廃したので、貴族・富豪などは先を争って江南に避難した。そして年を重ねるごとに江南文化は興隆していった。江南の地は春夏秋冬の季節に百花が咲き乱れ、気候は温暖で樹木が多く、また河水・湖沼と丘陵・山岳に恵まれて雲霧・雨雪の趣があるので、詩文・書画を楽しむ文人が輩出した。詩の陶淵明、書の*王羲之、画の*顧愷之らはいずれもこの時代の人物である。

南北朝の南朝はこの東晋・宋・斉・梁・陳に三国の呉を加えて六朝とも称し、北朝は北魏・東魏・西魏・北斉・後周と王朝を重ねた。この南北朝時代は仏教が盛行し、道教もまた仏教にならって宗団化したので、道釈と併立するほどに勢力を得た。したがって寺院と道観にはそれぞれの道釈画や彫刻像が飾られ、美術工芸の技術はいっそう進歩した。ことに北魏時代には敦煌・雲崗・竜門などに大石窟が経営されたので、仏教芸術の興隆には目ざましいものがあった。

●隋代　隋（五八一—六一八）は南北を統一して首都を長安に置き洛陽を東都としたが、三八年で滅亡した。この王朝は短かったが、南北を通じる運河を設けたことは大きな功績であった。またわが国から聖徳太子が遣隋使を長安の朝廷に派遣したことは、日本文化の興隆に大きな役割を果たした。

●唐代　唐（六一八—九〇七）は隋の施設をそのまま引継ぎ、官吏なども前々代よりの旧人などを用いたので建国の進歩は早く、たとえば名画人*閻立本の父・兄は前朝から将作大匠（建設長官）のような造営の官をしていたので、いわゆる世業というものであった。初唐時代は太宗が王羲之の書を酷愛したほどなので、*欧陽詢・*虞世南・*褚遂良などの名書家が輩出した。唐の創業時代の太祖・太宗や開国の功臣が次第になくなると、皇帝の力より内寵をうけた皇妃らの勢力が強くなり、ことに武后のごときは則天武后として帝位にまで即き、次の中宗の皇后韋氏もまた絶大な権力をふるったので、女性上位の風潮を来たし、美しい胡服

13

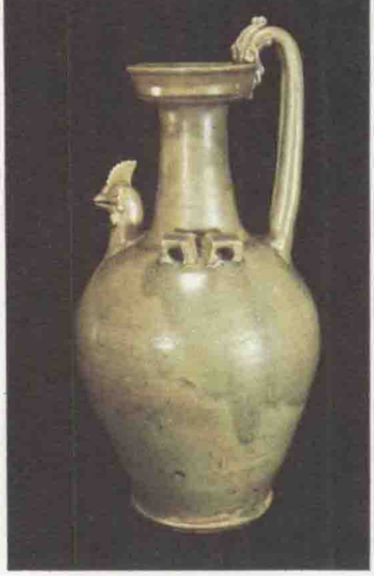
← 11

8

8. 染付牡丹唐草文壺 （元代） 高さ28cm
9. 黄金製盒子 透彫（清代）
10. 存清龍子八角盆 （明代） 径26.2cm
11. 螺鈿竹雀図茶箱 （明代） 高さ15.5cm
12. 青磁天鶏壺 （六朝） 高さ47.2cm
13. 法花人物透彫壺 （明代） 高さ47.5cm
14. 翡翠瓢彫筆洗 （清代）
15. 堆朱硯屏 （明代） 高さ19.1cm
（東京 出光美術館）

↓15 ↑14

↓10 ↑9



12

を着た馬上の女子が長安市上を闊歩するという中国の史上かつてない自由な行動をした。

しかし玄宗皇帝（在位七一二—七五六）が即位して、内を治め治世に努力したので、開元・天宝年間を盛唐時代と称し、詩人に李白・杜甫・王維ら、仏画に*呉道子、山水画に*李思訓、鞍馬画に*韓幹、書家に李邕・張旭らの名人が輩出した。また、*唐三彩という美麗な明器ができ、その美人俑・馬・駱駝・盤碗などによって当時の風俗生活の豪華さをしのぶことができる。地下の墓中に供える明器ですらこのように作られたので、地上における金銀器・染織品、象嵌漆器など工芸品の華麗な作品は、わが国の正倉院の蔵品によっても知ることができる。玄宗の晩年は楊貴妃の色香に迷って安禄山の乱が起るが、武后以来の女性の華美な生活は改まってはいなかったのである。これからを中唐時代というが、詩人白楽天の『長恨歌』のごとき、画家*周昉の美人画のごとき、華麗な昔をしのぶ芸術的作品も起こり、次第に衰退して晩唐時代となる。なおこの中唐時代には運河によって江南から洛陽に太湖石を運び、河水を引いて庭園が造られた。個人の庭園に自然の山水の景観をとりいれたのは白楽天が創始者である。

●**五代時代** 唐が亡びてからは北方の五王朝である後梁・後唐・後晋・後漢・後周の約五〇年間を五代時代（九〇七—九五九）という。この時代には四川省に前蜀・後蜀、江蘇省に呉国・南唐、浙江省に呉越国、湖南省には楚国などの地方諸国が興亡している。この地方に政権が独立すると、その主権者の保護をうけて部分的に文化が興隆する。蜀（四川省）のごときも、古来からの漆や染織のほかに唐時代からの製紙がこの時代になって興隆し、次の宋初時代の印刷はこの地が中国第一で、仏典の開宝大蔵経や北宋版経史類の書は蜀版である。また花鳥画家の黄氏一家や水墨人物画の*石恪も五代の蜀人である。

江南の南唐の李後主も文事を好み、古今第一の澄心堂紙や文房の硯・墨など彼によって興隆した面が多い。また花鳥画家の*徐熙もこの時代の人である。また浙江の呉・越国王銭氏も青磁の名品を製作せしめている。

●**宋代** 宋王朝も南北を統一して興った国であるが、これも北宋（九六〇—一一二七）と南宋（一一二七—一二七九）に分かれ、前者は北の汴京（河南省開封市）を首都とし、後者は臨安（浙江省杭州市）を首都とした。この王朝は唐末、五代の乱後に建国し、しかも北方の内蒙古から起こって河北省に進出してきた契丹民族の遼王朝の圧迫下にあったので鎖

中国美術略年表

B.C.	
三〇〇〇—一七〇〇ごろ	彩陶・黒陶時代(仰韶文化期・竜山文化期)
一七五〇—一〇五〇	殷・甲骨文字・青銅器時代(一九〇〇発見)
一〇二八	西周、鎬京に都を置く(文王・武王)
七〇〇	東周洛陽に遷都。春秋時代はじまる(孔子)
四五三	戦国時代はじまる。周のほか、秦・斉・楚・燕・趙・魏・韓の七国(孟子・墨子など、屈原の楚辞)
二二一	秦の始皇帝天下を統一する
二〇二	西漢、長安に都を置く
一四一	武帝即位。このころより漢の文化栄える
一一二	中央アジア諸国の使節漢に来貢
三七	高句麗建国(中国の東北地方)
A.D.	
八	王莽、新国を建てる(二三滅亡)
二五	後漢、洛陽に都をおく
三七	高句麗、楽浪(平壌)を襲う
	このころ、紙が発見される
五七	日本の使臣に金印を賜わる
二二〇	後漢滅び、魏・蜀・呉の三国時代となる
二六五—三一六	晋(西晋)三国統一して王朝を建てる
二八五	『三国志』できる
三一七—四二〇	東晋、建康(今の南京)に都をおく。この時代に陶淵明・王羲之・顧愷之ら輩出する
三一九	日本は百済・新羅を伐つ
四三七	北魏、中国北部を統一する
	このころ、敦煌・雲崗・竜門の石窟つくられはじめる
五八一	隋、南北を統一し、都を長安におく
六〇五	煬帝、大運河を開き南北を通じる
六〇七	日本、小野妹子を隋に遣わす
六一八	唐の建国はじまる
六二七	玄奘、インドに向う(六四五帰国)
六四一	欧陽詢没
六四六	玄奘の『大唐西域記』完成す
七一三	渤海建国(—九二六 中国の東北地方)
七一三	翰林院設置
	このころより玄宗の開元・天宝の盛世始まる。唐三彩つくられる
七五四	唐僧鑑真、日本に渡り律宗を伝える
七五五	安禄山の乱。楊貴妃没
七六一	王維没(七〇一—)
七六二	李白没(七〇一—)
七七〇	杜甫没(七一二—)
七八五	顔真卿没(七〇九—)
八〇四	日本の僧最澄・空海入唐する
八二四	韓愈没(七六八—)
九〇七	五代時代はじまる(後梁・後唐・後晋・後漢・後周の北方五か国)。他に蜀・呉・南唐・呉越国・楚国などが興亡
九一六	遼(契丹)王朝建国(—一一二五)
九六〇ごろ	黄荃・石恪・高文進、蜀で活躍
九六〇	宋、南北統一して建国 北宋、汴京(河南省開封)に都をおく 画院を設置。文人も首都に集まる
九六七	李成没(九一九—)
九七〇ごろ	徐熙・巨然、南唐で活躍

国的になり、漢民族の意識統一の方向をたどった。こうしたことから純然たる漢民族的文化が興隆してきた。宗教は仏道両教がおこなわれていたが、教育は儒教的になり、四書(大学・中庸・論語・孟子)を中心とした一般教育が盛んになり、典礼・風俗も復古調が尊ばれた。しかし反面、政治が対内的になったので官僚の対立が激しくなった。

〔北宋〕北宋王朝は開国後まもなく、五代末の画人を集めて*画院を設けるなど、美術にも関心をもった文治をおこなったので官僚にも詩文に巧みな人材が輩出した。司馬光(温公)・欧陽修・王安石・*蘇軾(蘇東坡)ら政見は異にしても文学者・詩人としてはいずれも秀でた人物であった。ことに書には*蔡襄・蘇軾・*黄庭堅・*米芾の名家がでて、書を絵画と表裏する芸術と自覚してそれぞれの書風を完成した。絵画には*李成・*范寛・*董源らがでて水墨山水画の発端を開き、また花鳥・人物画などの各方面にも画院を中心として多材の画人を輩出した。これらの北宋時代の諸芸術を統合したのは*徽宗皇帝で、彼は宮中に古銅器・古書画などを大蒐集し、みずからも書画を能くし、ついには宮廷内に大庭園を経営して江南から莫大な巨石を運送して民衆を苦しめたので、国を亡ぼしたとまでいわれた。

〔南宋〕首都臨安は江南でも風光明眉で有名な杭州なので、ここにまた新しい文化が興隆した。思想的には儒教が一般化してきたとともに、北方が異民族の金王朝の統治下にあったので、積極的な面では忠孝が唱導され、また仏教も禅宗が興隆してきたため、坐禅・静修によって士人の心は高められた。美術は画院を中心にして山水画には*李唐・*馬遠・*夏珪らの名手が輩出し、江南の山水の特長である平遠な風景が巧みに描写された。また樹林・花鳥・水牛などの多い地方なので、こうした面の画人も少なくなく、禅僧にも*牧谿らの画人が出て禅画が盛んにおこなわれた。工芸は染織・陶磁・漆器・紙箋、いずれも官営工場を中心として、民業でも精雅な作品が生産され、ことに浙江・江蘇・福建・広東には貿易港が多いので、その生産品はわが国をはじめ南海方面に輸出された。これは、宮廷の奨励に刺激されて製品が向上し、それが貿易品となって国土のせまい南宋の経済を支えたのである。

〔遼・金王朝〕この宋時代の北地には遼王朝(九一六—一一二五)と金王朝(一一一五—一二三四)が建国され、遼は内蒙古の契丹民族、金は満州の女真民族の出身である。両朝はともに華北地帯を占有していたので、遼は北宋の*定窯・*磁州窯などの陶工を内蒙古に連れて行き、その地で白磁などを焼成せしめた。ことに遼三彩は唐三彩・渤海三彩の後をうけて、馬上で用いる皮袋の水筒の形や盤碗・硯などを三彩で造った。絵画の遺品には内蒙古から発見された慶陵(聖宗・興宗・道宗の三陵、一〇三一—一一〇二に営造)から壁画が発見されているが、その画は契丹人とその地の風景を巧みに描写している。このように契丹人は中国文化を摂取しているが、女真人は華北に移住してきたので在来の文化に順応して新しいものはなかった。

●**元代** 元(一二〇六—一三六八)は外蒙古出身の王朝であるが、五代目の世祖忽必烈は大都(今の北京)で即位(一二六〇)し国号を大元と称した(一二七一)。彼らは武力を尊んで文事は省みなかったが、この初期の書家・画家としては*趙孟頫(子昂)、花鳥画家に*銭選(舜挙)その他の人物が江南より輩出し、元末には*倪瓚(雲林)らの四大画家が出て、宋・明間の中国絵画の橋渡し的役割を果たしている。またこの時代にはじめて陶磁の染付(青花)と辰砂(釉裏紅)の美しい製品が*景徳鎮窯で完成されたということは、陶磁史上の最大な進歩であった。染付はコバルト、辰砂は酸化銅を釉薬としたもので、この発明の原因は明らかでないが、西方からの影響も考えざるを得ない。

●**明代** 明王朝(一三六八—一六四四)はふたたび漢民族王朝として天下を統一したが、初代の洪武帝は南京を首都として三一年の治世をおこない、二代の建文帝は四年にして伯父の燕王と戦って敗れ、燕王は即位して北京を首都とし、永楽と建元した(一四〇三—一四二四)。永楽帝は気宇壮大で鄭和を首領とする艦隊を七回にわたって南海に派遣し、また北は黒竜江の下流にまで兵船を派遣した。帝の文化的大事業は『永楽大典』二万余巻の古書の大索引を編纂せしめたことである。美術はこうしたことに影響されて興隆してきて、つぎの宣徳年間(一四二六—一四三五)になると陶磁・銅器その他の工芸が結実した。宣徳銅器・宣徳染付陶磁が精品として有名なのは、その材料である銅をわが国などから、染付のコバルトは南海から輸入したからである。

しかし次の正統帝は蒙古軍に捕えられ、景泰・天順・成化・弘治・正徳の八〇余年間は政情の不安が続き、文化の進歩は遅々としていたが、それでも景泰年間(一四五〇—五六)には優秀な七宝が製作された。中国では七宝のことを景泰藍と称している。また成化年間(一四六五—八七)には陶磁の*豆彩(斗彩・門彩ともいう)と称する緑・赤・黄色などの多彩の美しい器が焼成され、またその染付の淡青が後世でも模倣しやすいので、大明成化年製という年款を銘とした陶磁が多く焼成された。このころから赤を主とする五彩陶磁が多くなり、わが国ではこれを古赤絵といっている。

絵画は明の初期以来、画院が置かれて、南宋画院の系統を継承した山水・花鳥画がおこなわれ、その作家の多くは浙江・福建・広東などの出身者であった。山水画には*戴進・*呉偉、花鳥画には*辺文進・*呂紀・林良らが輩出したが前代には及ばなかった。そしてこの時期の終りに近い弘治・正徳年間(一四八八—一五二一)には文人画家として江蘇省蘇州から*沈周・*文徴明らの詩・書・画を巧みにする作家がでたので、専門画家はいよいよ衰退した。

嘉靖年間(一五二二—六六)は四五年にわたる長い治世なので、倭寇による海岸線の被害は甚大であったが、文化は次第に向上した。そして諸芸術は蘇州を中心として興隆し、文氏一門を中心にして画家に*唐寅・*仇英、書家に*祝允明・*王寵、篆刻に文徴明の子の文彭らがでて呉派の全盛を招来した。ことに仇英は専門画家であるが青緑山水・美人画を巧みにして、宋代以来の第一人者といわれた。陶磁も染付・五彩(赤絵)を中心に興隆してきたが、金彩を使用したいわゆる*金襴手はもっとも豪華なもので、前後にない華麗な陶磁である。

万暦年間(一五七三—一六二〇)も隆慶年間(一五六七—七二)の六年を間にした四三年にわたる長い治世なので、嘉靖の文化はそのままに引継がれた。この万暦時代に江蘇省(古代の呉国)華亭県から*董其昌らの文人がでて画を南北の両派に分け、文人の画を南宗画、専門家の画を北宗画とした。そして彼らの呉派(江蘇)を正統画とし、南宋以来の画院系のものを浙派(浙江)として排撃した。しかし浙江人でも文人たちは南宗画の範囲に含まれるので反対者はなく、南画すなわち文人画が世人から愛好されるようになり、浙派の画はわが国に多く流入された。これに伴って文人の書も一般から歓迎され、名筆家が多くなってきた。この万暦時代にことに発達したのは版画で、墨の墨譜から始まって小説の挿図として用いられるようになった。陶磁の赤絵、漆器の堆朱、木竹器、七宝、染織その他の工芸も盛んになったが、これに打撃を与えたのは万暦二〇年(一五九二)に起こった朝鮮の戦争で、明軍は遠方から送られるために脱走兵は匪賊化し、また軍費によって経済的に破綻してしまった。それで陶磁は明末の天啓・崇禎年間(一六二一—四四)には官窯は作られず、民窯の貿易品などによって経済を支えた。他の産業にしても同じで、精製品はなくなったが、量産によって自国の経済をまか

一〇三一	内蒙古に遼の慶陵造営さる
一〇六七	蔡襄没（一〇一二―）
一一〇一	蘇軾没（一〇三六―）
一一〇五	黄庭堅没（一〇四五―）
一一〇七	米芾没（一〇五一―）
一一〇六	李公麟没
一一二七	南宋、臨安（浙江省杭州）を首都とする
一一三五	徽宗没（一〇八二―）
一二〇五	蒙古王朝できはじめる
一二三四	蒙古金を滅す
一二六〇	忽必烈、開平で即位、七一年に国号を元とする
一二七九	南宋亡ぶ
一三一〇	高克恭没（一二四八―）
一三二二	趙孟頫没（一二五四―）
	この時期、景徳鎮窯で染付と辰砂完成する
一三五四	呉鎮（一二八〇―）・黄公望（一二六九―）没
一三六八	明の洪武帝、南京を首都とする
一三七三	倪瓚没（一三〇一―）
一三八五	王蒙没（一二九八―）
一四〇二	燕王、永楽帝となり、二〇年に首都を北京とする
一四一六	王紱没（一三六二―）
一四二六	宣徳元年、諸工芸興隆する
一四六五	成化年間に豆彩が焼成される
	このころ古赤絵（五彩）多く焼成される
一五〇九	沈周没（一四二七―）。このころ蘇州派の文人興隆する
一五二二～一五六六	嘉靖年間に金襴手つくられる
一五二三	唐寅没（一四七〇―）
一五二六	祝允明没（一四六〇―）
一五三三	王寵没（一四九四―）
一五五九	文徴明没（一四七〇―）
一五七三～一六一五	万暦年間、南宗・北宗画論起る
一五九二	朝鮮の役（―一五九八）。明文化の衰退はじまる
一五九三	徐渭没（一五二一―）
一六二九	李流芳没（一五七五―）
一六三六	董其昌没（一五五五―）
一六四四	倪元璐没（一五九三―）
一六四四	清朝、北京に遷都
一六六二	康熙帝即位
一六六四	藍瑛没（一五八五―）
一六七三	蕭雲従没（一五九六―）
一六七七	王鑑没（一五九八―）
一六八〇	王時敏没（一五九二―）
	このころ官窯景徳鎮に復活
一六九〇	惲格没（一六三四―）
一七一五	王原祁没（一六四二―）
一七三一	沈南蘋日本にくる
一七三三	高其佩没
一七三六	乾隆元年。このころ唐英が景徳鎮の督造官として名器を焼成す
一七五〇	このころ揚州八怪画人活躍する
一七六四	金農没（一六八七―）
一七六六	郎世寧没（一六八八―）
一七六九	このころ北京で銅版画つくりはじめる
一七八一	『四庫全書』完成する
一八五〇	太平天国の乱（―一八六四）おこる
一八八四	趙之謙没（一八二九―）
一九五七	齊白石没（一八六三―）

なった。そしてそれらの製品はわが国にも多く輸入されたが、その素朴な作風がかえってわが国では興味をもたれた。他の芸術も同様で、すべてが末期的な症状を呈するにいたった。

清代　清（一六四四―一九一二）は満州出身の王朝で、北京を首都としたのは順治元年（一六四四）のことで、太祖・太宗は東北地方を平定したが入関するまでに至らなかった。順治帝は六歳で即位し治世は一八年に過ぎなかったが、次の康熙帝は八歳で即位したが治世は六一年の長きにわたったので、この間に明末以来衰微していた諸文化は興隆してきた。ことに康熙帝は聡明で漢文化を愛好したので学問・詩文を中心として書画も盛んになった。

書は明末清初の狂草にも近い大形の書や、大印を用いていたずらに誇張する風潮がおさまって清雅な書風に変わり、いわゆる康熙風の書体になった。それらの書家には査士標・姜宸英・笪重光・沈荃らがいる。また康熙帝は明の董其昌の書を愛好したので、上の好むところ下これに習うで清一代の書風となった。絵画は、やはり董其昌の門弟である江蘇省太倉の*王時敏を中心とする*王鑑・*王翬（石谷）・*王原祁・*呉歴・*惲格を四王呉惲と称して清朝正統画派の祖とし、清朝の画風の根幹となった。また明末清初の四和尚画として八大山人（*朱耷）・*石濤・弘仁・石谿がいて独自の画風をもって名を成した。その他には*龔賢（半千）・*蕭雲従・梅清（瞿山）らが高逸の画を描いている。

陶器もこの時代になると官窯が復活し、江西巡撫（巡撫は地方長官の官名）の郎廷極が督造官を兼ねて各種の陶磁を焼成するようになって、康熙赤絵・郎窯・太白尊・桃花紅など、名陶と世界的に称せられる作品ができてきた。しかし康熙帝は節約を旨としているので、他の工芸品は特にすぐれたというほどのものはなく、泰平の余恵で徐々に進歩してきたという程度のものであった。

雍正帝（在位一七二三―三五）は康熙帝の第四皇子で即位したときが四五歳で、治世は一三年に過ぎない。この皇帝は禅学にくわしく、書も巧みであるが、質素の性格であった。刊行書には『古今図書集成』一万巻があり、銅版印刷で一部が五〇二〇冊の巨大なものである。芸術は康熙時代よりさらに進歩して、次の乾隆時代の前駆的役割を果たしている。芸術家にしても揚州八怪画家の*金農（冬心）らはこの時代から乾隆の初期にわたって活躍し、イタリア人耶蘇会士*カスティリオーネ（郎世寧）も雍正帝の寵遇を得て内廷に画をもって奉仕し、また浙江の画人*沈南蘋はわが国の長崎に渡来して多くの作品をのこした。陶磁は内務府総管の年希堯が陶政官として景徳鎮に赴任し各種の陶磁を製作せしめ、その青磁には年窯と称するものもある。彼に続いて赴任してきた内務府員外郎の唐英は、この時代より乾隆時代にわたり三〇年間も景徳鎮の官窯を指導した。

乾隆帝（一七一一―九九）は二五歳で即位し、治世は六〇年の長きにわたった。この皇帝は聡明で康熙帝に寵愛され、政治その他すべて康熙帝に範をとったが、ことに文化面は半世紀以上も上昇を続けてきたので前後にない爛熟した時代を現出した。ことに学問は古今の有用の書物を蒐集して『四庫全書』一部三万六〇〇〇余冊の大叢書を七部も作成せしめ、また『武英殿聚珍版』（木活字版）をはじめ諸種の内廷刊本を多量に出版するなど比類のない事業を完成し、これによって清一代の学問は興隆した。

美術の方面は、絵画においては康熙時代の四王呉惲の正統派文人画が主流となって、皇帝をはじめ親王・官僚にいたるまで画筆をとるにいたり、ことに鄒一桂・董邦達・唐岱・銭維城らは官僚として専門画家の域に達した。したがって内廷画家に丁観鵬その他の画人がいても名声は彼らに及ばなかった。イタリア人カスティリオーネは乾隆帝の命によってさらに多数の作品をこの時代にのこしている。また銅版画は最初の伊犁戦図はパリ版であるが、その他の台湾・安南戦図などはすべて北京で刊行した。在野の画人としては金冬心・

*鄭板橋をはじめ文人画家はすこぶる多く、乾隆後期の美人画家だけでも余集・顧洛・姜壎・*改琦らがいる。木版画も康熙時代に『芥子園画伝』その他があり、乾隆時代には内廷の諸版画本のほかに改琦の『紅楼夢図詠』があるが、この時代には別に民間色絵刷り一枚版画が蘇州や天津の揚柳青で上梓された。

書は乾隆帝が能書家で作品が非常に多いが、いわゆる帝王の書で妙味には乏しく、帝の子の*成親王は楷書をもって有名である。諸臣には張照・劉墉（石庵）・翁方綱・梁同書・王文治などいずれも一世の名筆家であった。民間出身の大書家としては*鄧石如（完白）がいて、篆書・隷書の名人として漢時代いらいの第一人者といわれた。これはこの時代に金石学が発達して古代資料が豊富になった結果生まれたもので、彼のほかにも桂馥（未谷）・銭坫らがいる。篆刻はこの時代になると文人の教養として詩文・書画と同様に重んじられて刻刀を執る文人が多くなるが、その代表的人物に杭州の丁敬がいて、彼を中心として多くの篆刻家が輩出した。

工芸は陶磁・染織・漆器・金銀器・骨角器・木竹器・玉器・景泰藍・ガラス器などいずれの分野も非常に興隆してきて、精品といえば乾隆と称するほどの黄金時代を招来した。陶磁は唐英が督造してから前代の各種様式に改良を加えたほか、洋彩・古銅器などを陶磁をもって仿製するなど技術的にも最高の程度に達し、官窯として焼成する量も古今に絶するものがあった。染織は江蘇・浙江などに織造署を置き豪華な織物を大量に生産せしめたほか、刺繡や刻糸（綴錦）をもって名書画を複製せしめた。漆器は明時代に堆朱などの名品が造られたが、乾隆時代には内廷用としてこれまた精品が多量に製作された。金銀器もまた伝統的工芸として古代から作られていたが、この時代には時計の外装が加わって豪華なものが製作されている。骨角器も象牙彫刻に優品がある。木竹器も紫檀などの良材を使用して家具・調度品が作られ、それらには各種の玉石などが象嵌された華麗なものが少なくない。玉も西域から美玉や大玉が大量に運ばれ、各種の彫刻が施され、また碗盃などの日常用具にも製作された。翡翠はこの時代に雲南省とビルマとの国境のビルマ側から良質のものが発見され多量に採取されたので、この時代のものがもっとも美しく、内廷の服飾品用として最高のものはすべて北京に運ばれ王冠・朝珠などに加工された。外国産の宝石である紅宝石（ルビー）・藍宝石（サファイア）・金剛石（ダイアモンド）・や琥珀・瑪瑙などの上質のものも同様の用途に供せられた。景泰藍（七宝）は明時代からおこなわれていたが、この時代になると藍・黄・紅・白・黒などの諸色が明るくなり文様も細密になった。また琺瑯と称する西洋式七宝の技法が新たに入って花瓶などが製作されたが、この琺瑯の様式が陶磁に影響して洋彩・古月軒と称される名品が造られることになった。ガラスも戦国・漢時代から中国で製作されたがその後は発展せず、乾隆時代になって料という名の不透明色ガラスが生産され、花瓶形の壺や嗅煙草入れの小壺に造られた。紙・墨などの文具も内廷用には最上のものが製作された。これらの諸工芸品は特産地に宮廷のための製作所が設けられることもあるが、北京の宮廷には造弁処という官署が設けられて直接に製作せしめるために各地の名工を招聘し、あるいは北京の各業者に発注して宮廷用の工芸品を製作せしめた。

建築も北京の宮殿は明時代に建てられたものが多いので、この時代にほとんど修復され、琉璃瓦（黄・緑・青色の釉）の裏面には乾隆の刻銘のあるものが多い。乾隆帝は円明園、熱河の避暑山荘のごとき壮大な離宮を建造したほか、熱河には八大寺というラマ教の大寺院を各様の建築様式で建立した。このなかには銅鍍金の黄金瓦で葺いた建築もある。

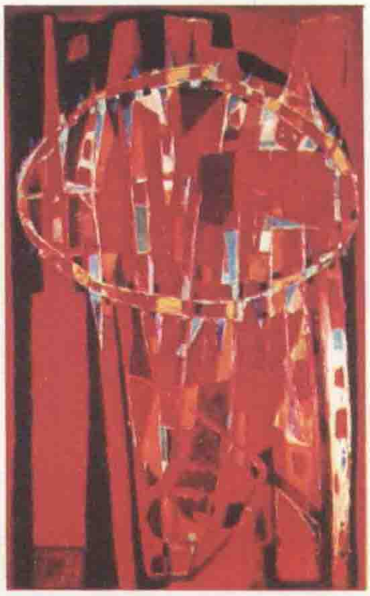
嘉慶（一七九六—一八二〇）・道光（一八二一—五〇）時代は阿片の輸入などによって経済的に次第に衰退してくるので、工芸品は低下し官製品にも見るべきものがなくなる。ただ学問のみは乾隆時代の開花が結実して学者が輩出した。ことに金石学が進歩したので書家・篆刻家で名を成す者が多く、書家に*伊秉綬・陳鴻寿・*包世臣・呉熙載・*何紹基らがいるが、画家には名家と称するほどの人材はいない。この後の咸豊（一八五一—六一）・同治（一八六二—七四）・光緒（一八七五—一九〇八）・宣統（一九〇九—一一）時代は清の末期で、太平天国の乱、諸外国の侵略によって王朝の存亡も危うくなったので、すべての文化はいっそう衰えるが、ただ画家には正統派の*戴熙が文人画の最後の人として知られ、書・画・篆刻の名家としては*趙之謙のみがただ一人、暗夜の明星のごとく輝いたにすぎなかった。〈杉村勇造〉

📖座右宝刊行会編『原色世界の美術15 中国』（一九七一・小学館）▽米沢嘉圃・鈴木進編『世界美術大系8—10 中国美術』全三冊（一九六三—六五・講談社）

抽象主義 ちゅうしょうしゅぎ **abstractionism** フランス

一般に抽象美術、アブストラクト・アート **abstract art** などとよばれることも多い。外界の写実的再現を一掃し、純粋な形と色だけの働きによって美的情感を喚起しようとする絵画や彫刻など、本質的に「非具象」あるいは「非対象」の造形美術をさす。つまり、フィギュラティフ **figuratif**（具象・象形、または形象）に対する造形概念で、具象的・即物的な外界のイメージを造形面にとどめないもの。この意味では、フランス語ノン・フィギュラティフ **non-figuratif** の訳語としてはじめ非象形といわれていたが、今では一般に「非具象」あるいは「抽象」とよばれる。

ウォーリンガーは抽象美術をギリシア古典期あるいはルネサンス以来の自然主義的美術に対立させ、「抽象」と「感情移入」を両者の美学的基調として、その対極性と発展の法則を説き、ヒューム、リードなどもこの立場に近い。広義の抽象美術は、原始、古代東方、中世、現代にわたってひろくみられ、一見「具象」に近似するものから完全抽象に至るまで、きわめて多様な傾向を包含している。すなわち、自然の物体や生物の形態をデフォルメし、あるいはその基本的構造を抽象するもの（原始芸術、古代東方、とくに再現的偶像が禁じられたイスラム教圏、中世の美術、さらにキュビスムからシュルレアリスムまで）、物体や生物の形象性・具象性から独立的に造形し構成するもの（先史時代の幾何学文様、ケルトのミニアチュール、新造形主義、抽象＝創造派など）などはすべて抽象的性格を有している。しかし、狭義には、というより即自的な意味での抽象美術は、二〇世紀独特の現象であり、一九世紀のアカデミックな、形骸化した写実主義（自然主義的リアリズム）に対する美術革命として、シュルレアリスムとともに現代美術のもっとも主要な潮流をなし、いわゆる用の美を基調とする装飾美術やデザイン、商業美術などとは根源的に異質のものである。抽象美術の本質的性格としての抽象性は音楽や建築と同様な内的自律性＝構造性をもち、事実



1

2

3

抽象主義

1.マネシエ「いばらの冠」(1950) 163×98cm パリ国立近代美術館

2.ドローネー「終わりのないリズム」(1934) 145×113cm パリ国立近代美術館

3.バゼーヌ「雪の夕」(1963) 130×81cm パリ国立近代美術館

中尊寺　金色堂内部　金色堂は天治元年(1124)の建立。わずか方三間の小堂だが，その内部の細部にわたる工芸的様式は，藤原様式をそのまま受継いだもので，その華やかさは他に類をみないものである

このような造形理念から抽象美術は発生している（*カンディンスキーの音楽的造形、*モンドリアンの建築的造形）。抽象美術運動の重要な評論家ミシェル・スーフォールは「私は現実を想起させたり喚起したりするものをいささかも含まない芸術を、すべて抽象芸術と呼ぶ。その際、現実が芸術家の出発点であろうとなかろうと変りはない」といっているが、この言葉はまさに抽象美術の発生と展開を解明しつつ、抽象美術発展の二つの段階に照応している。

まず創始期（一九一〇—一六）には、抽象とは反自然主義的操作の到達点を示すものであり、ついで第二期は一七年にデ・スティル運動とともに開始され、現在までつづいているもので、ここでは抽象は「それ自体」絶対的原理として出発点になっており、このイデー（観念）は現代のプライマリー・ストラクチュアやランド・アート、コンセプチュアル・アートにまで及んでいる。すなわち、創始期には多くの作家がそれぞれ独自の探求を進め、いっさいの自然主義から脱却した線・色・形態の操作によってこそ内的情感を純粋に直接的に表現できる、という結論に達した。*カンディンスキーをはじめ、クプカ、ピカビア、*ドローネー（オルフィスム）、ラリオノフ、ナタリー・ゴンチャロワ（レイヨニズム）、*ダートリン（構成主義）、*ロドチェンコ（非対象主義）、*マーレビッチ（シュプレマティスム）、そしてモンドリアンらである。彼らは音楽や建築と同様な内的自律性を求めてそれぞれの造形手段のなかに自然を抽象化したわけで、そこから抽象美術という名が生まれた。次いで一九二〇年前後には、この抽象美術とよばれるものが、とくにモンドリアンやデ・スティル運動によって、自然に対する独立性と芸術的自律性を確立するに従い、さらに本質的な名称が求められ、新造形主義がとなえられるようになった。作品のモチーフとなった外界の対象をデフォルメしたもの（キュビスム）や、題材をほとんど認めがたいまでに原形を単純化したもの（実験的作品）も一般に抽象とよばれるが、そうした客体的な自然形態とのつながりをとどめたものとはっきり区別するために、純粋な抽象美術を非具象美術と名づけた。これが抽象美術の第二の段階であり、三一年パリで結成された抽象＝創造派はとくにこの意味の非具象をかかげ、またこの運動の波及したアメリカでは非対象美術ともよぶ。

このように、非具象には有機的・情感的傾向と知的・幾何学的傾向の二つの潮流があり、第二次大戦後はサロン・デ・レアリテ・ヌーベル（新しい現実）が後者を代表する抽象美術の国際的拠点となったが、早くも形式主義的装飾性におちいり、純粋な造形精神を喪失した。こうした純粋抽象に対して、自然を発想の基盤とする、主としてサロン・ド・メ系の作家（バゼーヌ、マネシエ、サンジエら）による第一の潮流が非具象の主流と目されるようになった。↓現代美術　〈大島辰雄〉

中尊寺（ちゅうそんじ）

岩手県西磐井郡平泉町大字中尊寺にある。嘉祥三年（八五〇）円仁が開創。長治二年（一一〇五）藤原清衡が勅名によって再建、中央の文化をとり入れ、長寿院、金堂、三重塔三基、阿弥陀堂、鐘楼、経蔵、大門など絢爛たる堂塔を構え、大治元年（一一二六）には盛大な落慶供養がおこなわれた。二代基衡、三代秀衡とつづいて寺の繁栄をもたらし、八〇余年間に寺塔四〇余宇、禅坊三〇〇余を数えるにいたり、藤原三代の栄華を誇った。文治五年（一一八九）四代泰衡のとき源頼朝の兵によって、奥州藤原氏は滅亡、建武四年（一三三七）の火災によって経蔵、金色堂を除いて焼亡、明治維新後比叡山延暦寺の直末となる。現在は、関山という小高い丘陵の広い地域に再建した堂舎、讃衡蔵（宝物館）、能舞台などが建ち、一七か所の支院を有する。

現在の金色堂は清衡の墓堂で、天治三年（一一二六）の供養願文にも記されない方三間の小堂であるが、建築細部の工芸的手法は、藤原時代の工芸の粋を集めたもので、豪華さは他に比類ない。堂は縁をめぐらし、円柱上に平三斗で二軒のやや深い軒を支え、中央に蟇股をいれる。正面三間と側面前端間、背面中央間を板扉とするほかは板壁で、床もすべて黒漆上に金箔をおく。四天柱内に須弥壇を設け、壇の内部に清衡の遺体を安置する。遺体は寺伝では左壇（向って右）を基衡壇、右壇を秀衡壇にあてていたが、昭和二五年の科学調査の結果、従来の寺伝とは逆に右壇を基衡壇、左壇を秀衡壇とするのが通説となった。各壇には、阿弥陀三尊を中心に六地蔵、二天の諸仏がみな同じ形につくられているが、清衡が天治元年（一一二四）に金色堂が創建されたときの造像と考えられ、右壇は二代基衡が保元二年（一一五七）に没したときつくられ、左壇は文治三年（一一八七）秀衡の死んだときにつくられたものとされている。これらの諸像のなかには、一部後世にほかから移したものや、入れかわったものもあり、三代六〇年間の様式の変化がみられるが、いずれも藤原期後半の中央における典雅優麗な作風をそのまま受けついだものである。中央壇の側面には孔雀文をあしらった格狭間をつけ、上下框と束には銅板をはり、鍍金銀した宝相華の文様にも毛彫を加えている。壇上の高欄は紫檀に象牙を細く縁どりし、螺鈿の宝相華文を飾る。四天柱は脚もとに金銅の蓮華座をめぐらし、全長を魚子地の打たれた珠文帯で、金銀で蒔絵した仏像と螺鈿の宝相華文とに分け、いわゆる七宝荘厳の巻柱とよばれ、名だかい。また長押より上部全面には漆塗の上に蒔絵をほどこす。金色堂を保護するため、室町時代に方五間、宝形造の覆堂がつくられたが、昭和三八年の修理でとりはずされ、現在の金色堂には鉄筋コンクリート造の新覆屋が設けられている。金色堂の脇の経蔵は創建当時のものではなく、建武四年の火災で上層部を焼失し、現在のように単層に改められたもの。経蔵中央の八角須弥壇の上には藤原後期の文殊菩薩像と四侍者像を安置し、須弥壇の周囲には三鈷杵、迦陵頻伽の装飾をあしらう。

紺紙金字一切経は藤原秀衡願経と考えられ、現在は清衡所願の紺紙金銀字一切経一五巻と基衡と秀衡の紺紙金字法華経を藤原三代の願経として貴重なものとされ、また表紙に金銀泥宝相華文、見返しに釈迦説法図をあしらったものが大部分で、経絵の傑作と目されている。

讃衡蔵には、藤原三代ゆかりの遺品、および山内諸堂にあった仏像の数々を移して展示している。おもなものは、清衡の金棺、基衡・秀衡の副葬品、清衡の落慶供養願文、金銅華鬘、金銅孔雀文磬、螺鈿平塵案、金銅幡頭などである。

一字金輪坐像は秀衡の念持仏と伝えられ、桂材を用いた寄木造で、背面から深く刳をほどこし、側面からみるときわめて薄手であるが、肌は白色、衣は薄い紫色で、あでやかな情趣をおびている。また、山内の展望のよい位置に能舞台が設けられており、寺に伝わる能面のうち、延命冠者は正応四年（一二九一）の刻名があり、わが国の能面中最古のものに属する。　〈永井信一〉

チューダー様式（―ようしき） Tudor style

イギリス後期ゴシックの建築様式。ヘンリー七世からエリザベス女王に至るチューダー王朝（一四八五—一六〇三）に栄えた建築、およびこれに付帯する装飾の様式で、後期ゴシックのバーペンディキュラー・スタイル（垂直様式）からルネサンス様式への過渡期の様相を見せる。一五世紀イタリアに発生したルネサンス様式はフランスを経てイギリスへ伝播して、イギリス固有の垂直様式に移植されるが、ゴシックの伝統で培われた技術によって、イタリア伝来の古代的デザインの細部が適宜に活用され、見事なコンビネーションを見せている。聖堂建築では、ウェストミンスター大聖堂ヘンリー七世礼拝堂において、世俗建築ではセント・ジェームズ宮の入口や宮殿内のファイア・プレース（壁炉）などにその示例が見られる。なおイギリス中世の住宅建築における、木の骨組を煉瓦壁または漆喰壁で満たした、いわゆるハーフ・ティンバーもチューダー式と呼称され、その代表例にハンプトン・コートなどがある。　〈浜谷勝也〉

彫金（ちょうきん）

金属の表面を鏨で彫ったり、凹凸をつけたり、切透かしたりする金工技法で、特に装飾的加工に適している。その種類は多く、複雑であるが、毛彫・片切彫・高肉彫・肉合彫のように金属を彫って文様を表わす技法、蹴彫・なめくり彫・魚々子打のように鏨を打込んで文様をつける技法、金属板を裏表から打って立体的表現をする打出技法、金属板を切透かす透彫技法、他の金属を嵌めこむ象嵌技法などがある。これらは単独に用いられるばかりでなく、併用されることが多い。

〔毛彫・なめくり彫・蹴彫〕線彫の技法であり、文字を彫るときに用いられる。毛彫は毛を表現したり、毛のような細線を彫るところからこの名があり、彫金技法の中でももっとも古い技法である。なめくり彫は先が薄く平たい鏨を金属面に押しあて、ずらせながら打込んでゆく技法で、太く重々しい線が刻まれる。鍍金した後でも文様を表わすことができるので、魚々子とともに建築金物に多く施される。蹴彫は鏨を軽く浮かせ蹴るように打込んでゆく線刻法で、楔形をした点が連なった線が刻まれる。

〔透彫〕金属は細かい透彫をするにもっとも適した材料で、早くから発達をみた。古くは金属板を鏨で切り抜いたが、後世は糸鋸で引回し、切透した。地透と文透の二種があり、前者は正倉院蔵の銀薫炉や神照寺蔵の華籠のように文様を毛彫や薄肉彫で表わし、地となる部分を切透したもので、文透は逆に素地を残して、文様を切透す法で、香炉の蓋や鐔に多く見ることができる。

〔片切彫〕絵画における付立画法の筆法の面白味と、墨の濃淡の美しさを彫金で表現しようとしたもので、筆の穂先となるところを深く、腹になるところを浅くして、一刀で彫り込むもので片切鏨を用いる。*横谷宗珉が創始したものである。

〔高肉彫〕もっとも立体的な彫金技法で、鐔にみられるように花鳥人物などを肉高に彫刻する技法である。厚手の金属を彫り崩して高肉にする法と、金属板を裏から打出して大体の肉付をし、その上に細かな彫刻をする打出しと呼ばれる法がある。高肉彫に象嵌や毛彫を併用したものは彫金の中でももっとも高度な技術を要するものである。

〔肉合彫〕絵画的な片切彫と彫刻的な高肉彫の中間をゆく技法である。素地面より下に、薄肉の彫刻をする浮彫的技法で、肉のいちばん高い点が素地面より高くならない点に特長がある。杉浦乗意(一七〇一―六一)が創めたといわれている。

〔象嵌〕金属の表面に他の異なった金属を嵌め込んで文様をあらわす技法で、糸象嵌・平象嵌・高肉象嵌・布目象嵌・切嵌象嵌などの種類がある。このうち、糸象嵌・平象嵌は単独に用いられることが多いが、高肉象嵌や布目象嵌は他の彫金技法と併用されることが多い。

〔魚々子〕魚子・斜子とも書く。魚卵の形に似ているところからきた名称である。切先が輪状の刃になった鏨を打込んで細い粒を置いたように見せる技法で、法隆寺献納宝物の金銅如来像の螺髪にもこの鏨が打ち込まれており、正倉院には魚々子鏨が現存している。一般に地文として用い、粟粒をまいたように打込んで文様を浮きたたせたり、鍍金して金の小粒を蒔いたようにもみせる。江戸時代には専門に魚々子を打つ者がおり、規則的で精妙な魚々子が打たれた。〈中野政樹〉

彫金　1.毛彫　線刻釈迦三尊等鏡像　(平安)　径15.1cm　国宝　京都　泉屋博古館　2.打出技法　金銅金剛盤　(平安)　3.透彫　金銅灌頂幡　法隆寺献納宝物　部分　(飛鳥)　東京国立博物館　4.魚々子　銀製鍍金狩猟文小壷　東大寺金堂鎮壇具　(奈良)

重源　ちょうげん

(一一二一―一二〇六)俊乗房・南無阿弥陀仏とも号した。下級武官である紀氏の家に生まれたと伝えられ、若くして醍醐寺に入って僧侶になり、大峰山や高野山で修行し、中国(宋)にも渡った。この間、仏像や銅鐘をつくる勧進に従事したが、治承四年(一一八〇)に奈良の*東大寺が兵火で焼失し、再建工事がおこなわれるに当たり、その大勧進に選ばれた。重源はこれ以後死に至るまで、大仏殿や大仏などの建築や仏像の造営費用、材料の調達と、工事の指導に大きな活躍をした。とくに建築工事において中国の様式をとり入れた新しい*大仏様(天竺様)が採用されたのは重源の指導によると考えられ、また仏師では*運慶や*快慶たちが用いられて優れた仏像彫刻が生まれた。重源は地方においても播磨浄土寺(兵庫県小野市)、周防阿弥陀寺(山口県防府市)などを営み、それらにも建築、仏像などが残されている。『南無阿弥陀仏作善集』にみずから生涯の事績を詳しく記している。↓東大寺　〈大河直躬〉

[1]小林剛編『俊乗坊重源史料集成』(一九六五・吉川弘文館)

超現実主義　ちょうげんじつしゅぎ

⇨シュルレアリスム

彫刻　ちょうこく

sculpture に対応する言葉をもたなかった日本では、明治初期、彫刻という訳語をそれに当てたが、後に modeling の意も兼ねて彫塑とも呼ばれるようになった。今日では、オブジェや立体構成物をも一般には彫刻と呼んでいることが多い。彫塑ともいう。元来、西欧の絵画がおもに色彩を用いて二次元平面に仮象を表現しようとするのに対し、彫刻は素材を用いて三次元空間に形でもって構想を表現しようとする芸術様式である。こうした彫刻はそのねらいとするところによって大きく二つに分けられる。一つは、完結した素材の中で求心的に量塊を求めようとするもので、実材のもつ質感や存在感、確固とした物のもつ不動な永遠性によって生ずる信頼感をねらいとしており、古来からの偶像やモニュメントなどにこの種の傑作が多く、彫像や塑像はこれに含まれる。もう一つは、時空のもつ遠心的な広がりにより深い関心を示すもので、これらは素材も限定せず、むしろ不安定で幻想的な構成をねらいとしており、現代のオブジェや立体構成物にはこの傾向が顕著である。こうした相反するとも思える彫刻の概念が、互いに競合・影響しあって、彫刻の領域をますます拡大させ、思いがけない創造的な効果をもたらしている。

〔彫刻の種類と素材〕彫刻の種類は素材名に制作工法を付していいならわされる。制作工法には素材そのものを作品に仕上げる直接法と、原型を他の素材におきかえて作品とする間接法とがある。

直接法によるものとしてはまず彫像があげられる。これも丸彫、浮彫、透彫、線彫などの抜法によって分類できる。木彫は、彫る興味を比較的たやすくかなえてくれるのでもっとも一般的であり、良材に恵まれた日本では広くおこなわれている。石彫の場合には、彫るというより刻むという労力を要するので、軟質な泥板岩や砂岩が昔から用いられてきたが、彫刻用具の発達に伴って花崗岩や玄武岩などによっても大作が造られるようになった。なかでも大理石はなめらかな肌合と適度な粘性を有するので、これを多く産する西欧諸国では彫刻の主要な材料とされている。動物の骨や角や牙は細かな装飾に向いており、象牙材による日本の根付は今日でも世界で珍重されている。こうした彫像が主として限定された大きさの素材の中で求心的に彫りすすめられるのに対し、可塑性を利用してより容易に発展的に形づくられるのが塑像である。その代表的な素材である土は、成型して乾燥させただけで原始的な泥塑にもされるが、通常は、それを八〇〇度前後の温度で焼き締

めて素焼（テラコッタ）にし、ときにはそれに釉薬をかけて二度焼きし陶彫とする。石膏やセメントを適度に溶いて芯棒に付着させて仕上げる直付や、生漆を塗布して完成させる乾漆、紙塑、木目込なども直接法による塑像である。

　間接法には、前述の直接法によったものを原型として他の素材に模刻・拡大・縮小したり、型取りして移しかえるものもあるが、これらは直接法によるものと見分けがつかない。一般に間接法の原型は、花崗岩の変質によってできた天然の木節、蛙目粘土や酸化亜鉛物質を硫黄やオリーブ油で練り上げた人造粘土（油土）、蠟などによってつくられる。こうした原型に水で溶いた石膏から雌型をつくり、それに石膏やセメント、漆、プラスチックなどを流し込み、硬化後、外型（雌型）を割って原型の二次的な像をとり出す。外型を砂でつくり金属を流し込んだものが鋳造像で、ブロンズなどがその代表的なものである。

　こうした伝統的な技法のほかに、今日では新しい素材の開発と技法の試みが盛んである。大理石の感触をもつ白色ポルトランドセメント、鉄や真鍮などの金属、さらにステンレス・スチール、アルミニウム、プラスチック、ポリエステル樹脂など、技術の進歩とともに新しい素材が用いられてきている。近年は既製品を集めてオブジェが作られたり、スタビルな実材だけでなく、音や光・空気や水といったものまで素材としてとり入れるようになってきた。

〔彫刻の歴史〕〔西洋〕現存する最古の彫刻は旧石器時代のもので、フランスのローセル出土の角杯を持つ女の浮彫、ラ・マドレーヌ出土の浮彫の牛、オーストリアのビレンドルフ出土の女性像などである。きわめて素朴で、おもに石・象牙・粘土が用いられ、女性裸像は安産祈願などの宗教的意味をもつといわれている。エジプトの各地に残る歴代の王の神殿や墳墓には、王・王妃の肖像彫刻や従者の彫刻を並べ、壁面を王の生前の生活や業績を描いた絵画や浮彫で飾ってある。これらの彫刻は石または木を用いた正面観照像で、動きはないが威厳のある形をしており、すべて信仰の対象として造られた。同時代のメソポタミア地方の彫刻にはその剛毅な民族性が表現されており、ニネベ宮殿にある獅子狩りの浮彫の力動感は広く知られている。同じころ、エーゲ海地方に広がったクレタ文化は、ミュケナイ城門の獅子像やバフィオ出土の牛を浮彫にした黄金の杯など、自由濶達な小彫刻を生んだ。ほかにもキュクラデス諸島の墓から発見された大理石の偶像やクノッソス宮殿の土偶などがあり、いずれも女性を現わした単純素朴な形で、増産や死者の守り神とされた。

　ギリシア彫刻はとくにギリシア文化の特質である調和の理想が表現されている。初期のアルカイック時代はエジプト彫刻と同じ形式で動きがないが、口もとに感情を表現しようとする*アルカイック・スマイル（古式の笑い）をもち、健康的な裸の青年像や着衣の少女像が多く、石で造られた。前四、五世紀のギリシア彫刻の最盛期には、オリンピア競技の勝利者像などがすぐれた彫刻家によってつくられたほか、*パルテノン神殿の総監督として有名な*フェイディアス、円盤投げの作者*ミュロン、そして*ポリュクレイトスらが均整感のある崇高な様式を示し、次いで*スコパス、ヘルメス像をつくった*プラクシテレス、八等身の美を創造した*リュシッポスらがそれぞれ個性的作風を発揮した。ヘレニスティック期になると彫刻は一方で優美さを強調するようになり、ミロのビーナスのような美と愛の女神像を数多く残すとともに、他方でラオコーン像のように激しい感情表現をめざすものが目だって多くなった。ローマ時代はギリシアの表現を受けついで、名作の模刻を多数つくるほか、肖像彫刻に特色を示したが、たいした発展をみず、軍人のアウグストゥス・アグリッパやカラカラ帝の像、マルクス・アウレリアス騎馬像などが代表的なものである。

　キリスト教が盛んになった中世（四—一四世紀）は、もっぱらキリスト教のための伝道的・装飾的な美術がおこなわれ、彫刻は従来と性格を変えるが、ランス大聖堂の天使像やパリのノートルダム大聖堂屋上の怪奇な動物像は、この時代の写実的と神秘的なものの代表として知られている。

　ルネサンス時代（一五—一六世紀ごろ）になると、天才的彫刻家が相ついで現われた。フィレンツェ大聖堂の洗礼堂に青銅の浮彫門扉をつくった*ギベルティ、完全な立体表現を試みてルネサンス彫刻の基礎をつくった*ドナテロ、そのほかルカ・デラ・*ロッビア、*ベロッキョ、*ポライウオロ、*チェリーニらが活躍したが、もっとも有名なのは*ミケランジェロで、ルネサンス彫刻の最高峰といわれる大理石の大作『ダビデ』など写実的な傑作から、『モーゼ像』『奴隷』や、晩年の『ピエタ像』へと力動感あふれる作風に進み、長い生涯のうちに時代を導く発展を示した。バロック時代（一七世紀）ではイタリアの*ベルニーニが知られ、律動的な形を絵画的構図で群像とし、墳墓や噴水の彫刻に傑作が多い。

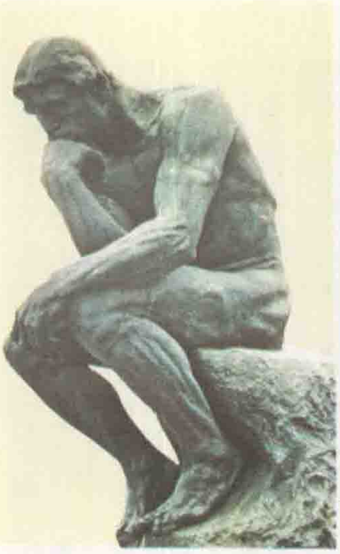
　近代に入り、古典主義の彫刻家として*カノーバや*トルバルセン、ロマン的傾向で*リュードや*カルポーらがあるが、一九世紀を代表するもっともすぐれた彫刻家は*ロダンで、『青銅時代』『地獄の門』『考える人』『バルザック像』など、ギリシア彫刻の造形精神とミケランジェロの情熱的強烈さなどをとり入れ、生命感の躍動する独特の近代彫刻を残した。*ブールデルおよび*マイヨールは、単純化された形で古典的な美しさを力強く表現し、ロダンの後継者として現代につづく彫刻家である。

　その影響下から、単純化された型態に独特なユーモアを混えた『新生』や『鳥』の連作をかたちづくった*ブランクーシが現われてきたことは、これまでの具象彫刻に対して新しい様式の抽象彫刻をひらいたものとして注目される。『空間における連続状態の特異な型態』などによってダイナミックな動きをとらえた未来派の*ボッチョーニや、アフリカ・ニグロの原始彫刻に刺激を受けたキュビストたちの試みはいまだ具象の範囲を出なかったが、ロシアに始まる構成主義者たちは実在性を重んじ、より純粋な抽象性をめざした。*ガボや*ペブスナーはこれまでの塊の彫刻を排して線材や面材によって開かれた空間に自由な造形を構築しようとしたし、*モホリ＝ナジは『空間変調器』によって光をも素材としてとり上げた。さらに、アメリカの*コルダーはモビールと呼ばれる動く彫刻を考案した。スイスのビル Max Bill（一九〇八—　）は数学的な思考をもとり入れて作品『連続』などを作るとともに、彫刻家としてのみならず幅広く造形活動全般にかかわっている。一方、*アルプや*ムーア、*ジャコメッティらのように有機的な原型態により近づこうとする考えをモニュメンタルな彫刻に表わしてゆこうとする動きもあり、西欧彫刻の伝統をになうイタリアでは*マリーニ、*マンズー、エミリオ・*グレコらが新しい感覚で具象彫刻を復活しつつある。アメリカを中心とする戦後の彫刻界では、多様な変遷の中で実験的な試みが盛んで、なかでも、早くから物体思考の観念を高めて大作『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁』にまとめた*デュシャンの影響は大きく、今日的な問題としてクローズアップされてきている。〈三田村畯右〉

〔日本〕石器時代の土偶が、現存する彫刻の最古のもので、自由な曲線を用いた超現実的な人形像である。古墳時代の*埴輪になるとやや形が整ってくるが、いずれも仏教文化以前の産物で、大陸彫塑の影響を受けずに生まれたものだけに、単純素朴ではあるが、おおらかな古代人の人間感情を率直に表わしていると同時に、日本人の彫刻に対する感覚を純粋に示している点で注目すべきものである。飛鳥時代（六世紀なかごろ—七世紀なかごろ）に入ると、大陸から仏教とともに渡来した仏像彫刻の技術者により多くの仏像がつくられたが、口もとにアルカイック・スマイルをもった正面観照性の像が多く、法隆寺の釈迦三尊像・救世観音・百済観音および中宮寺・広隆寺の弥勒菩薩像は、その代表的なものとされる。奈良時代（七世紀なかごろ—八世紀）は仏像彫刻の最盛期といわれ、技術も進歩し、材料も銅造・塑造・乾漆・木彫など種類が多くなり、表現も写実的になって、静かで精神美を表現したもの、豊かで雄大なもの、高雅で優美なもの、そのほか怒りの相を表わしたものなど数多く、現実を直視して理想の美しさを求めようとした。この時代の代表作は、薬師寺の薬師三尊像、興福寺の阿修羅像、東大寺の不空羂索観音像および日光・月光菩薩像、同じく大仏ならびに灯籠、そのほか唐招提寺の鑑真像などきわめて多く、仏像彫刻の黄金時代を現出した。平安時代（九—一二世紀）に入り、塑像や乾漆像が衰えて木彫が盛んになり、一木造といわれて一本の木で刻むのが特徴で、木目の美しさを生かすため、彩色を施さないものも多くつくられた。また木の特性を生かし、木造の像の量感にさらに強烈・峻厳な印象を与える、大きく頭の丸い襞と小さく鋭いしのぎの立った襞とを交互に並べた翻波式衣文線を施した像もある。神護寺の薬師如来像、観心寺の如意輪観音像などが有名で、このころはじめられた密教の影響を受け、神秘的なきびしさと力強さをもった像も多い。またこの時代の後期に出現した*定朝は、従来ほとんど大陸の影響を受けて発展してきた日本の彫刻様式を、日本独自の様式に発展させ、仏師の充実をはかるとともに、画期的な寄木造の造像法を完成した彫刻家で、定朝によってつくられた平等院の阿弥陀如来像（木造）には、従来の仏像にみられなかったおだやかさと明るさ、整然とした美しさがあふれ、この作風は定朝様といわれて後世の如来像の規範とされた。なお、仏像の影響を受けて神社で*神像をつくるようになり、奈良時代以前にはもっぱら中央に限られていた造像が、九世紀ごろから仏教の普及とともに地方にもおこなわれるようになったのもこの時代の特色である。

　鎌倉時代（一三—一四世紀）にはふたたび写実的な彫刻がおこなわれるようになり、定朝の子孫の*運慶、運慶の子の*湛慶・*定慶・康弁、弟子の*快慶らが現われて、それぞれ特徴のある彫刻を

彫　刻



6↑　5↓　3↑　←7　←4　2↓　1↑

1.聖母子像(13世紀初期)　象牙　高さ36cm　パリ　プチ・パレ美術館
2.セッティニアーノ「貴婦人の胸像」(15世紀中期) 木彫　高さ55cm　ルーブル美術館
3.騎乗者たち(前400ごろ)　パルテノン神殿北面フリーズ　大理石　高さ100cm　大英博物館
4.円盤投げ　模作(原作　前450ごろ　ミュロン作)　大理石　高さ173cm　ローマ国立美術館
5.憩う拳闘士(前1世紀)青銅　高さ129cm　ローマ出土 テルメ美術館
6.ボルゲーゼのクラテル(前1世紀ごろ)　大理石　高さ171cm　ローマ出土　ルーブル美術館

残した。運慶の無著像、康弁の天燈鬼・竜燈鬼、湛慶の雪蹊寺の多聞天、定慶の興福寺の仁王、運慶・快慶の東大寺の仁王などその代表的なもので、作者は不明であるが俊乗坊重源像（東大寺）、上杉重房像、吉祥天女像などもこの時代の作といわれ、また、建保三年(一二一五)の造像銘のある吉野水分神社の玉依姫像は気品と優美さにおいて、日本の女神像中の秀作といわれる。室町・安土桃山時代（一五—一六世紀）には仏像彫刻のすぐれたものはみられないが、この時代には能楽が大成されて赤鶴・竜右衛門らの能面彫刻家が活躍し、また建築の欄間などに豪華な浮彫や透彫を施す装飾彫刻がおこなわれた。江戸時代（一七—一九世紀）にも装飾彫刻はひきつづいておこなわれ、東照宮のそれなどは、代表的なものである。仏像彫刻としては僧の*円空および*木喰による*鉈彫の木彫仏が知られる程度であるが、江戸を中心とした町人文化が栄え、印籠・根付・櫛・簪などの装身具や日常用品に、金や象牙などを用いて人物・鳥獣などを彫ったものが多くつくられた。明治・大正時代にはいり、明治九年(一八七六)政府の招きによりイタリア人*ラグーザが工部大学美術学校の教授として来日し、塑造や大理石彫刻などの技術を伝えたが、同二〇年には東京美術学校（現在の東京芸術大学)が開かれ、アメリカ人*フェノロサや*岡倉天心らによって、日本古来の木彫が重視され、三一年には同校に塑造科が設置されるにいたり、木彫を竹内久一・*高村光雲・*平櫛田中ら、塑造を*荻原守衛・*朝倉文夫らが指導した。ラグーザの『清原玉女』(石膏)、光雲の『老猿』(木彫)、守衛の『女』(ブロンズ)、文夫の『墓守』(石膏)などが有名で、また光雲が東京美術学校の生徒を指導してつくった『西郷隆盛像』や『楠木正成像』は広く知られている。その後、白樺派の文学者によってロダンの作品が紹介されて、外面的写実性に量感があたえられるようになり、大正末期から昭和にかけてはマイヨール、ブールデルらの新作風が移入され、ピカソ、ザッキン、アルキペンコらの影響で種々な傾向の彫刻がおこなわれるようになった。〈佐藤昭夫〉

張芝 生没年不詳。中国、後漢（二世紀）の書家。字は伯英、敦煌酒泉（今の甘粛省内）を原籍としたが、父の奐は弘農華陰（今の陝西省内）に移り、父の官は太常に昇ったが彼は仕えず、もっぱら書を楽しんで、一生を終ったという。草書の一体である章草に巧みで、池に臨んで書をかき、そのために池水が黒くなったとか、家に所蔵する白い衣帛にはまず書をかいてから練り直させたなどの伝説がある。彼の書といわれるものはないが、晋時代から章草の大家といわれているので、後漢時代に書で有名であったことは確実である。〈杉村勇造〉

趙之謙 （一八二九—八四）中国、清代の書家。字は撝叔、号は悲盦とも无悶ともいった。浙江省紹興市会稽県の人で、道光九年に生まれ、浙江省の郷試によって挙人になったが、進士には合格せず、ついに江西省の知県に赴任して光緒一〇年に五六歳で卒した。彼は天才的芸術家で、篆刻を貧窮の中で研究して当時の第一人者となり、書は六朝の楷書と漢の隷書の妙を極めた。また絵画は花卉を巧みにして、その色彩の美しさは前後にない。日本の書道界に大正以来もっとも大きな影響を与えただけに、その作品も多く伝来している。詩文にもすぐれているが、篆刻の印譜は何回も再刻されているので、むしろ印人に広く知られている。〈杉村勇造〉

趙昌 生没年不詳。中国、北宋（一〇—一一世紀）の画家。字は昌之、広漢（今の四川省広漢県）の人。性質が強く、花卉・鳥虫に巧みで、はじめ五代の花鳥画家の滕昌佑に学んだが、師をしのぐ技能をもつに至った。彼は才能が高かったので諸方から画を求める者が多かったが、容易に人に与えなかったという。ことに彼の画は色彩にすぐれていたので時流に迎えられたが、その潔癖の性格から一度世に出たものでも気に入らないとふたたび買戻して深く蔵し、人に示さなかったというので伝来作品は少ない。〈杉村勇造〉

張照 （一六九一—一七四五）中国、清代の書家。字は得天、号は南華山人・天瓶居士など。江蘇省華亭県の人で、康熙三〇年に生まれ、同四八年（一七〇九）に一九歳で進士になったほどの逸材で、翰林院検討から累進して内閣学士・刑部左侍郎をへて雍正一一年（一七三三）には刑部尚書の大官にまでなった。後に罪を得て一時は獄にも入ったが、乾隆二年(一七三七)にはまた内閣学士となり、ついで刑部尚書になった。乾隆一〇年、父の喪に帰る途中に卒した。乾隆帝は彼の書を激賞して*趙子昻以後の第一人者といっている。端正な書で雅品が高い。〈杉村勇造〉

長次郎 （?—一五八九）京都の楽焼の初代。帰化人飴也の子である。利休の知遇を得てから、その好みで楽茶碗を創めた。楽茶碗の典型である利休形が登場するのは、天正一四、五年（一五八六、八七）ごろからである。長次郎の茶碗は聚楽第の中で焼かれたので聚楽焼といわれ、その後に楽印拝領から楽焼と呼ばれた。その陶法には黒

13↑

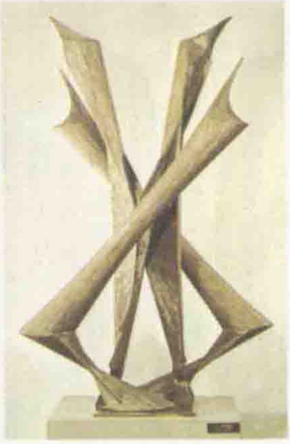
←11

8↑

10↓　　9↑

14↓

12↓



11. 山崎朝雲「大葉子」(1908) 木彫 高さ155cm 東京国立近代美術館
12. 藤川勇造「シュザンヌ」(1909) テラコッタ 高さ18cm 東京国立博物館
13. 北村四海「イブ」(1915) 大理石 高さ85cm 東京国立近代美術館
14. 建畠大夢「ながれ」(1911) 青銅 高さ94cm 東京国立近代美術館

7. ロダン「考える人」(1880—1900) 青銅 高さ200cm パリ ロダン美術館 大作「地獄の門」の扉の上につけられた「詩人」が独立したもので，激しい心の動きを秘めて永遠に考えつづける人間の姿を力強く造形している
8. カルポー「三美神」 パリ プチ・パレ美術館
9. ブランクーシ「ボガニー嬢」(1919) 大理石 ニューヨーク 個人蔵
10. ペブスナー「平和の柱」(1954) 青銅鍍金 高さ135cm パリ国立近代美術館 金属性の棒の組合せと接合によりフォルムを創造するペブスナーの，個性的で複雑なテクニックが見られる

楽と赤楽があり、黒は加茂黒石を使った釉を厚くかけ、赤は唐土（鉛釉）に長石分を混ぜた半透明の白釉を赤い聚楽土の素地にかけている。釉は高台まで掛っている。後世の赤楽では、白素地に黄土で化粧掛けした上に透明な釉が掛っている。長次郎の黒楽では、釉肌は光沢がなく茶がかっていて、これを茶釉肌といい、特色になっている。作風はぼってりしていて、高台は大ぶりで、高台際に切込みがある。また黒には窯から引出したときの鋏痕がある。長次郎はすべて無印である。長次郎の作でもっとも有名なのは、大黒（黒）・東陽坊（同）・早舟（赤）などの利休好みのいわゆる利休七種である。〈満岡忠成〉

張瑞図 ちょうずいと（一五七〇—一六四〇ごろ）中国、明末の書画家。字は長公、号は二水。福建省晋江県の人で、万暦三五年（一六〇七）に進士となり、殿試で第三番の探花となったので官途は翰林院編修から累進して礼部尚書になり、天啓年間には大学士にまで上ったが、逆党に与して失脚した。彼はことに草書に巧みで、米万鍾・董其昌・邢侗らとともに明末の四大家の一人に数えられている。画は元の黄公望の画風を学び、その水墨山水画は蒼勁にして雅趣がある。日本では彼の書風を好む者が多く、山水画も数点伝来している。〈杉村勇造〉

趙子昂 ちょうすごう ⇨趙孟頫

長勢 ちょうせい（一〇一〇—九一）平安中期の仏師。*定朝の弟子で康平七年（一〇六四）京都広隆寺に現存する日光・月光菩薩、十二神将像をつくり、治暦元年（一〇六五）に完成した法成寺金堂の造仏の功により法橋となり、承暦元年（一〇七七）には法勝寺阿弥陀堂造仏により、師定朝も得られなかった僧綱最高位の法印をうけている。その後、定朝の子覚助の没したのち定朝工房を主宰して、法勝寺諸堂塔の造仏を成功させたほか、朝廷や藤原氏関係の造仏に当たり、寛治五年（一〇九一）一一月九日八二歳の高齢で没している。彼の遺作は前述の広隆寺像のみだが、定朝の作風をうけついで、軽快で、おだやかな藤原風をみごとにまとめ上げている。〈佐藤昭夫〉

張萱 ちょうせん 生没年不詳。中国、唐代（八世紀）の画家。長安の人で、周昉の師ともいわれている。盛唐時代の代表的美人画家で、宋の『宣和画譜』には彼の作四七図が記載されているが、現存のものは宋徽宗摹の『搗練図』（ボストン美術館）、同じく徽宗摹の『虢国夫人図』（瀋陽博物館）などがあり、原画の華麗な色彩のある婦人像がよく表現されている。彼には玄宗と楊貴妃の図などが多いので、内廷に奉仕した画家の一人であったと考えられる。〈杉村勇造〉

朝鮮美術 ちょうせんびじゅつ アジア大陸の東端に小さく突出した朝鮮半島には、数万年以上も昔から人間が住みはじめていることが旧石器の出土によって判明している。そして新石器時代の朝鮮は、おそらく前三〇〇〇年ごろまでさかのぼることができるといわれる。そのころにつくられた土器に櫛目文土器がある。この土器の器形は、一般に単純な形をなし、丸底や尖り底の器で、種類は深鉢・甕・皿・碗などがある。文様は櫛の歯のような簡単な道具を用いて、土器の生かわきのとき、その口縁部や胴部、または底部の周縁に施したように見えるため、櫛目文土器という名称が用いられているが、実際には細い木切れや箆のようなものを使った痕跡もみえる。これらの土器の文様の細部になると、北東朝鮮出土のものと南朝鮮出土のものとでは違いがあるが、シベリア連邦沿岸地方で発見される土器と共通点のあることは注目される。櫛目文土器の次につくられたのは無文土器で、そのなかでもっとも特色のあるのは、土器の表面に赤褐色の顔料（酸化鉄）を塗り、それをみがいた赤褐色無文土器である。その源は中国華北の彩陶の系統からきているといわれるが、鉱物資源に富む朝鮮の焼き物の技巧上の原型が、すでにこのときつくられつつあったことは興味がある。赤褐色無文土器の製作者は、かなり規模の大きい農耕生活を基盤にしたことが推察されるが、櫛目文土器のそれは、まだ原始農耕の域を出ず、狩猟や漁労に生活の基盤をおいた人たちであったことが考えられる。

〔彫刻〕 仏教彫刻がつくられる以前の作品には、とくに美術的価値のあるものは現在のところみられない。四世紀ごろの新羅古墳から発見された人物・馬・虎・水鳥・水牛・蛙などの小さな土偶類や、五世紀末ごろの慶州金鈴塚出土の騎馬武人型容器には、古代朝鮮民族の素朴で人間味のある造形表現がみられるが、ここにみられる土の扱いや単純明快な造形感覚は、のちに陶芸のなかで開花するようになる。

中国からはじめて高句麗に仏教が伝わったのが三七二年で、百済へは三八四年に伝えられている。新羅へもこれと前後して伝来したものと思われる。しかし四世紀、五世紀につくられたと思われる仏像の遺品はみられず、現存する最古の在銘像は高句麗の五三九年に製作されたと推定される金銅仏立像（韓国国立博物館蔵）である。これは刻銘中に「高麗国楽良云々」の文字があり、高句麗の仏像であることが明瞭である。この仏像は六

朝鮮美術略年表

B.C. 二〇〇〇ごろ	櫛目文土器
一〇〇〇ごろ	無文土器
一九〇ごろ	衛満、衛氏朝鮮を建つ
一〇八	漢、衛氏朝鮮を亡ぼし、漢四郡をおく
	楽浪文化栄える
	高句麗おこる
A.D. 一－二世紀	楽浪時代
	新羅土器このころつくられる
三一三	楽浪・帯方二郡亡ぶ
三四六	百済建国
三五六	新羅建国
三七二	高句麗に仏教伝来
三八四	百済に仏教伝来
三九一	高句麗好太王即位（－四一二）
四一四	このころ好太王碑つくられる
四一五	慶州壷杅塚青銅器出土（在銘）
	このころ高句麗古墳つくられる
	慶州の金冠塚このころのもの
五〇〇ごろ－六七六	三国時代
五二五	百済武寧王陵つくられる
五三九	己未銘高句麗金銅仏つくられる
五七一	辛卯銘高句麗金銅三尊仏つくられる
六三四	芬皇寺建立
	このころ、金銅半跏思惟像・瑞山摩崖石仏つくられる。同じころ軍威石窟三尊仏つくられる
六七六	新羅統一時代はじまる
六八二	感恩寺金舎利容器
七一九	甘山寺弥勒・阿弥陀両石仏つくられる
	同じころ南山里渓寺址摩崖仏つくられる
七五〇ごろ	仏国寺建立
	このころ南山神仙庵摩崖仏
七七一	奉徳寺銅鐘
	このころ慶州石窟庵成る
	同じころ仏国寺極楽殿毘盧舎那仏つくられる
	阿弥陀仏つくられる
八六五	到彼岸寺鉄仏つくられる
九三六	高麗時代はじまる
九九三	初期高麗青磁壷（淳化四年銘）つくられる
一〇五〇	高麗青磁焼成始まる
一〇八五	法泉寺智光国師玄妙塔建てられる
一二三六	高麗大蔵経版木完成
一三〇八	修徳寺大雄殿建立
一三四八	敬天寺十層石塔建てられる
一三七七	浮石寺祖師堂建立
一三九二	李朝時代はじまる
一三九六	ソウル南大門建てられる
一四四八	ソウル南大門改築
	このころ鳳停寺大雄殿つくられる
一五〇〇ごろ	李朝染付磁器はじまる
	このころ江陵烏竹軒・海雲亭つくられる
一六〇九	昌徳宮敦化門再建
	このころ法住寺捌相殿つくられる
	華厳寺覚皇殿つくられる
一八六七	景福宮慶会楼

世紀初頭の北魏仏の模倣のあとがいちじるしい。伝黄海道出土の辛卯銘金銅無量寿像は銘文からも高句麗製と推定されるもので、辛卯は五七一年に比定され、東魏様式を踏襲した一光三尊形式である。高句麗は地理的に三国のなかでも、もっとも中国に接近し、漢文化の影響をいちばん強くうけていたから、仏像の製作ももっとも進んでおり、古新羅（三国時代の新羅の呼称で、統一新羅と区別している）や百済は高句麗の先進文化の跡を追った。百済は仏教文化がもっとも華やかに栄えた国であるが、公州・扶余を中心に建立された寺院の規模もかなり大きく、仏像の製作の上でもかなり進んだものがあったと考えられるが、今日みられるものは、それらの寺址から発見された小さな石像や小金銅像だけで、その全般を知ることのできないのは惜しまれる。古新羅は慶州を中心に仏教が盛行し、五五三年には皇竜寺のような大寺院が建立され、三尊を安置したと伝えられるかなり大きな石の基台が残っているところから、大寺の本尊にふさわしいすぐれた仏像がつくられたことが想像できる。また慶州の北部栄州・安東の両地域から出土したといわれる金銅半跏思惟像は小像であるが、高句麗仏の影響の濃いものであることは注目される。このように、六世紀中葉までの三国時代の造像は高句麗のそれを手本につくられたが、六世紀後半に入ると、百済は中国南朝梁と関係を結び、梁を通して南朝様式がとりいれられたことが、乏しい遺品の上にうかがえる。古新羅は、前半の高句麗様式をうけついでいった。

六世紀後半を代表する二軀の金銅弥勒半跏思惟像がソウル（京城）の韓国国立博物館に所蔵されている。これら両像の出所については、所伝がいろいろで、明らかなことがわかっていない。二軀とも等身大で、きわめて優秀な作であるが、一見してその様式には大きな相異のあることがわかる。両者とも現在は国立博物館の所有であるが、これらをわかりやすいように区別するため、従来いわれてきたように一軀を博物館所蔵の弥勒像、もう一軀を旧徳寿宮所蔵の弥勒像と称することにする。六世紀前半から朝鮮においてつくられた弥勒半跏思惟像はかなりの数にのぼり、現在個人の所蔵する平壌出土の半跏思惟像はそのなかでももっとも古いものと考えられ、弥勒半跏思惟像の盛行は高句麗の影響によるものと考えられる。両像の様式の違いをどのようにみるかは、六世紀ひいては七世紀に及ぶ朝鮮古代彫刻の系譜を決定づける重要なポイントになるところから、十分な資料のそろわない現状では速断はさけるべきであるが、あえて推量するならば、博物館像は宝冠の意匠や着衣の表現にいかめしい装いが感じられ、古新羅の造像の傾向の一面を示している。これに比べ旧徳寿宮像は全体につくりが簡明で、温和な作風を示し、百済造像の特色をよくあらわしている。なお後者は、日本の広隆寺の木造弥勒菩薩像に酷似しているので一般にもよく知られている。

出土地や出所の不明な金銅仏の多いことは、朝鮮の古代彫刻の解明に大きな障害となっているが、これに比べ石仏や摩崖仏は重要な示唆を与えてくれる。しかも朝鮮のこれらの石仏は、美術的にもたいへんすぐれているものが多い。七世紀に入ると、古新羅・百済はそれぞれ独自の造像の経過をたどったが、それを立証する石仏の遺品が新しく発見された。その一つは慶州と安東を結ぶ国道の中間にある軍威の町の郊外にある石窟の阿弥陀三尊である。他は百済の古地である忠清南道雲山面の石造摩崖の三尊像で、この両者の作風の違いは、古新羅と百済の造像の傾向を端的にあらわしている。とくに雲山の摩崖仏の脇侍の一つが半跏思惟像の形姿をとっており、全体におだやかで、まろやかな感じがあふれ、口元にみられるこぼれるような微笑は、百済のほほえみと韓国の学者が名づけたように、百済仏の造像の基本精神をもっとも明確にあらわしている。

新羅は六六〇年に百済を、ついで六六八年に高句麗を亡ぼし、朝鮮半島を統一した。高麗の太祖王建が新王朝を建設し、九三五年新羅王金溥が高麗王朝に屈服するまで、いわゆる新羅統一時代をむかえる。この時代はちょうど中国の唐代にあたったため、新羅は積極的に唐の文化をうけいれ、首都慶州を中心に仏教文化がさかえた。新羅統一時代の初期を代表する遺品に、慶州四天王寺址より出土した塼造四天王像、六八二年ごろ創建されたと思われる感恩寺址西塔に納入されていた舎利容器に付随した半肉彫の金銅四天王像がまずあげられる。四天王寺址出土の四天王像をあらわした塼は、上半身を欠失しているが、洗練された力のこもった造像技法は、唐代のそれを見事に自己のものとして生かしている。また小像であるが感恩寺塔の四天王像四軀は、体のひねり方、腰から両足にかけてやや安定を欠いている点など、七世紀後半に造営された竜門石窟奉先洞の天王像によく似ており、唐代彫刻との密接な関係を物語っている。

慶州の南郊南山にみられる石仏群と、吐含山の石窟庵の彫刻は、新羅の仏教文化の精華を伝えるものである。すなわち南山は全山いたるところ寺院を建立した跡がみられ、そこには数多くの石仏が遺存しているが、すでに博物館に運び去られたものも多い。これらの石仏は一度につくられたものではなく、七世紀の前半から八世紀の前半にかけてつぎつぎにつくられていったようである。そのなかで、長倉谷で発見された如来と二菩薩の像は全体にずんぐりとしており、古拙な表現を保っているが、先にあげた軍威石窟の本尊とも共通した、新羅石仏のういういしい感覚があらわれており、これを起点に、均整のとれた、充実した力と、典雅な作風をもった石仏がつくられていった。慶州盆地を見おろす南山の一角の巨大な岩石に、半肉彫に刻まれた菩薩半跏像は、そうした石仏の中にあって特にすぐれている。八世紀の中ごろつくられた吐含山頂の石窟庵は、花崗岩を積みあげ、その上に土を盛りあげたドーム状の中央に

三㍍をこえる釈迦如来坐像を安置し、その周囲に浮彫の十大弟子・十一面観音・普賢・文殊などを配置し、前室には四天王をはじめ八部衆の群像を壁面にはめこんでいる。唐代彫刻の流れをうけ、新羅の工人がつくりあげたすばらしいモニュメントで、優雅典麗な中にも、雄大な精神がこめられている。仏国寺は石窟庵とほぼ同じころにつくられたが、仏像の遺品ではわずかに金銅製の如来像が二軀あるのみで、他の石像の優秀さには及ばない。→慶州石窟庵

なお新羅の彫刻で、仏像のほかに大きな墳墓の周囲にはめこめられた十二支をかたどった浮彫を見逃がしてはならない。十二支石像は新羅人がとくに好んでつくったもので、墳墓の装飾としてばかりでなく、守護神の意味がこめられている。慶州や金庾信陵の十二支石像は、その代表的なものである。八世紀後半に入ると、衣文と容貌に独自な形式をもった金銅仏がつくられるようになる。江原道の楡岾寺には数多くの新羅時代の小金銅仏が伝えられ、この地域を中心に金銅仏がつくられていたと考えられるが、東洋の仏像彫刻のなかにあって、鮮烈な個性を有する新羅金銅仏がどのような系統をたどって完成されたかはまだ明確なことはわからない。九世紀に入ると、新羅の彫刻は下降線をたどって衰えていくが、定林寺の毘盧舎那仏、到彼岸寺の毘盧舎那仏のような鉄仏が盛んにつくられ、その傾向は高麗時代のはじめまでつづく。高麗時代は、仏教が栄えた時代であるが、時代の様式としてまとまったものはみられず、地域によって特色をそなえた仏像がつくられたが、前代に比べると見るべきものは少ない。

〔絵画〕 朝鮮の絵画の遺品で最古のものは高句麗の墳墓の壁画である。その代表的なものは平安南道の大同江流域、および現在の中国東北地区に位置する鴨緑江流域に散在し、壁画は墨線に彩色を施し、人物・神仙・四神を描き、なかには華やかな装飾文様を施したものもある。制作年代をしぼることはむずかしいが、中国の六朝前期から初唐の絵画の流れをうけながら、朝鮮民族独自の性格があらわれており、素朴ななかにも当時の人々の生活感情がにじみ出ている。このような壁画の伝統はそのまま新羅や百済にももたらされたと思われ、百済の王陵の一部に遺品がみられるだけであるが、絵画に関係したものとして、塼があげられる。塼はおもに墳墓の内壁や、寺院・宮殿の壁面を装飾した焼物のブロックのようなもので、百済の古都扶余の近郊から発見されたものはとくにすぐれている。山岳文・鳳凰文・蓮華文・鬼神文な

朝鮮美術

3

2

1

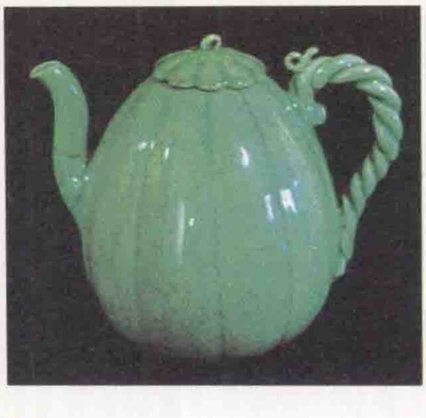
1. 黄金耳環（古新羅時代）純金製でこの時代にはめずらしい精緻なもの　2. 博山炉　平壌楽浪古墳出土　高さ20.6cm　漢代銅器の遺品で，盤中央に亀を置き，その上に鳳凰が博山という山型の香炉を捧げている　3. 黄金宝冠　慶州金冠塚出土　高さ44.5cm　多くの勾玉や瓔珞をつけ，その技巧は古新羅の工芸随一である

6↓

4

7↓

↓5



8↓

4. 鴨型土器　高さ15.5cm　庶民の手造り，日用品であったものらしい　5. 高麗青磁の酒注　高さ18.2cm　朝鮮工芸品の中では青磁は有名であるが，いずれも作者名はない　6. 画塼（7世紀）扶余出土　高さ28.55cm　この塼は美しい文様をかたどり百済美術の典雅な味わいを示しているが　このような塼が寺院や宮殿の壁面の飾りに用いられていた　7. 南山黒渓寺址石仏　摩崖に彫られた釈迦三尊像の正面に安置された四面石仏で，南山石仏群中の代表的なもの　8. 海印寺経版庫（15世紀）寺域のうちのいちばん高いところに二棟あり　8万点の版木が納められている

どを浮彫にしたもので、土に対する深い愛着と、洗練された絵画の手法とが一つにとけあって、独自な美しさを創りあげている。

　高麗時代は仏教の最盛期にあたり、仏画が主流を占め、様式の上では宋代仏画の影響をうけている。遺品としては、日本にもたらされたものが少なくないが、東京浅草寺の観音図はその一例である。高麗時代は木版による経典の刊行が盛んで、経典の見返し絵にたくさんの仏画がつくられた。海印寺の経蔵には、一二世紀に彫られた版木がそのまま伝えられ、木版芸術における水準の高さを物語っている。李朝に入ると、官制で図画署と称する画院がおかれ、多くの専門画家が画員として配属され、王室や高官たちの肖像画や、宮廷御用の鑑賞画を描いた。山水画は、中国の宋・元の様式を手本にしたもので、いちじるしい特色はそなえていないが、肖像画では、人物の全容を画面いっぱいに正面から写す独特の形式をそなえたものが描かれた。こうした宮廷画家のほかに、野にあって水墨画に余技の筆をとる文人画家が自由に活動し、李朝画界はかなりの盛況を呈した。

　こうした傾向は、中国の絵画の伝統をそのまま朝鮮に移したものであるが、それとは別にたくさんの民画（民衆画・民俗画ともいう）が描かれているのは注目に値する。それは一般民衆のなかにあって、民衆の素朴な生活感情をうたいあげたもので、花鳥・人物が題材のおもなものであるが、形のとりかた、色彩・構図の上で、ユニークな造形美を発揮し、作者の名は知られていないが、民衆の中に根強く生きつづけ、現代人の感覚にも訴えるものがある。

〔工芸〕 朝鮮半島は古来金属資源にめぐまれ、すぐれた金工品が多い。三国時代慶州の金冠塚や瑞鳳塚から発掘された副葬品のなかに金冠その他数数の金工品が発見されたが、その精巧な技術は、その卓抜な意匠のつくり方とともに、高い水準を示している。一九七一年七月、公州で新しく発見された武寧王陵は、墓誌銘により五二三年になくなった武寧王を葬った陵墓で、五二五年に造建されたことが明らかであり、王妃もまた五二九年に合葬されている。ここに納められている副葬品は、各種の金銀製飾金具・珠・ガラス・玉類など多数にのぼり、総点数は五二種二四九六点、どれも百済工芸の粋をあつめたものばかりであるが、なかでも王と王妃の金製冠飾は、威儀をはらない、典雅な趣にあふれ、前述の慶州出土の古新羅の金冠と比べて興味ある対称をなしている。また朝鮮の鋳造技術を代表するものに梵鐘と銅鏡がある。梵鐘は新羅統一時代に入って盛んに鋳造され、現在、慶州国立博物館の庭にある高さ三㍍をこす遺品は、技法の点からもすぐれた巨大なものである。時代が降っても新羅の梵鐘の形式が踏襲され、いわゆる朝鮮鐘として知られ、形式に特色があるほか、表面に鋳出されている飛天の姿がたいへん美しい。銅鏡は高麗時代の墳墓から発見されたものが多く、日本の藤原時代の和鏡によく似たすぐれたものである。

　朝鮮の陶磁器は、古くから中国のすぐれた技術をとりいれ、民族性のゆたかな独自の作風を築いていった。三国時代の土偶や、塼をはじめ数々の土器は、朝鮮民族の有する独得な造形感覚を物語っている。そうした伝統をもっとも見事に発揮したのが高麗青磁である。どのような経路で、朝鮮に青磁がつくられたかは明らかではないが、初期のものは北宋の影響が濃く、かつて開城近辺の高麗時代の古墳から、たくさんの北宋の陶磁器が発見されたことと考えあわせると、その間の事情がいくぶんわかってこよう。一二世紀初頭が高麗青磁の最盛期で、象嵌青磁がつくられはじめたのもこのころであろうといわれている。美しい釉色と、白土や赤土を象嵌してかたどった細かい文様との調和は、高麗象嵌青磁のみが有する美しさである。高麗についで名高い李朝の陶磁器には、重厚な三島手の陶器、鉄砂を用いた雄健な筆致で文様を描いた壺の数々、豊かな量感をもち、清純な肌の美しさを誇る白磁などがあるが、高麗青磁が貴族趣味の強いのに比べ、李朝の焼物には庶民的な味わいがある。→高麗陶磁　→李朝陶磁

　漆工は三国時代に中国から技法が伝わり時代とともに発達をとげたが、遺品の上からは高麗時代以降のものが大部分を占める。焼物に示した象嵌技術が、漆工の方面にも用いられ、すぐれた螺鈿工芸品がつくられた。

　李朝末期につくられたもので、生活用具のなかの木工品にもすぐれたものがある。素朴ななかにも、飾らない形の美しさがあり、すぐれた焼物をつくり出した同じ基盤を根として生み出されたことが理解されよう。

〔建築〕 日本の飛鳥時代のおもな寺院は、朝鮮から渡来した技術者によって建てられ、古代朝鮮の建築はかなり進歩したものがあったと思われるが、三国時代はもとより、新羅統一時代に入ってからも、数多くの寺院が建てられたが、今では礎石をかろうじてとどめるのみで、木造の遺構はまったくみられない。ただ、そのような寺院にあって姿をとどめているのは、慶州芬皇寺の塼塔と、仏国寺をはじめ、各地の寺院址にみられる石塔である。芬皇寺の塼塔は中国の塔の形式を模しているが、材料の石を塼のように切り積みあげたもので、同寺は六三四年に完成しているから、ほぼ同じころに建てられたものであろう。仏国寺の石塔は、釈迦塔と多宝塔の二基（いずれも八世紀中葉）がある。釈迦塔は朝鮮独自の形式をもった三層の石塔で、各部分の比率や石材に細かい神経がゆきとどき、古代朝鮮の仏塔の典型をなしている。多宝塔は釈迦塔とは対蹠的に複雑な意匠をこらしているが、両者の形式の違いが、それぞれの塔の美しい個性を一段とひきたてている。〈永井信一〉

□金載元・金元竜著『朝鮮美術』（一九六七・美術出版社）

張僧繇（ちょうそうよう） 生没年不詳。中国、六朝梁時代（五世紀末—六世紀中期）の画家。呉中（今の江蘇省蘇州）の人といわれ、官は呉興の太守などを歴任したという。彼は梁の武帝に仕えて信任され、武帝の創建した多くの寺廟の壁画を描き、当時の第一人者として名声が高かった。首都建康（今の南京）の一乗寺の壁画を描いたとき凹凸法を用いたので、その画は遠方から見ると立体的になり、近くに来ると平面になるので、人々は寺の名を凹凸寺といったと伝えられている。各地における仏寺壁画のほかに人物画、竜・飛鳥などの画をよくし、ことに竜は真にせまったという。門弟に隋時代の名画家である鄭法士らがいる。彼の画として現在に伝えられるものはただ一品のみで、この『五星二十八宿神形図巻』は大阪市立美術館に保存されている。〈杉村勇造〉

張即之（ちょうそくし） （一一八六—一二六三） 中国、南宋の書家。字は温父、号は樗寮。安徽和州の人で、書家として名のある張孝祥は彼の伯父である。彼の官歴は太中大夫直秘閣で致仕してから歴陽県開国男に封ぜられた。仏教を研究して居士的生活をし、禅宗の高僧たちと交際していた。したがって臨安（杭州）に居住していたと考えられる。日本に彼の書跡が多く将来しているのは留学の禅僧が持ち帰ったためで、南宋末の書家としては彼が当時の江南では第一人者であったからである。景定四年に七八歳で卒した。〈杉村勇造〉

兆殿司（ちょうでんす） ⇩明兆

趙陶斎（ちょうとうさい） （一七一三—八六） 江戸中期の書家。名は養、字は仲頤。息心・栒杞園・清暉閣と号した。正徳三年、来舶の清商趙氏と長崎の遊女との間に生まれたといわれる。幼くして父母を失い、黄檗僧竺庵に養われ仏門に入ったが、二八歳のとき還俗し、全国を遊歴してその足跡五八か国に至った。のち大坂に住んだが、また堺に移り、天明六年四月二〇日その地で没した。彼は資性豪放、識見高邁で、画・篆刻をよくし、ことに読書写字を好み、暇さえあればこのことにふけった。平生、*王羲之の十七帖を臨することを楽しみとしたが、書においては師承するところなく、その書は自己の性情をただちに写し出したもので、清新暢達にして明風に近く、和習のないことでは近世第一といわれている。門下に十時梅厓、頼春水がおり、ことに春水は大きな影響を受け、さらに春風、杏坪より山陽に至るまで、頼氏一門の書風は陶斎に発している。〈北川博邦〉

趙伯駒（ちょうはくく） （一一二〇—八二） 中国、宋代の画家。字は千里、宋の太祖の七世の孫にあたる。やはり画人として有名な趙令穰（生没年不詳。字は大年）の子で、官は浙東兵馬鈴轄になったが、家学をうけて画を巧みにし、山水・花鳥を能くし、ことに楼閣画の名手といわれている。楼閣画はその線描に尺を用いることがあるので界画ともいわれ、特殊な一派をなしている。弟の趙伯驌（一一二三—八二）も高宗に長く仕えていたが、やはり画風は兄のごとく精描に巧みで、楼閣・山水・花鳥を能くした。〈杉村勇造〉

鳥文斎栄之（ちょうぶんさいえいし） ⇩細田栄之

趙孟頫（ちょうもうふ） （一二五四—一三二二） 中国、元代の画家・書家。字は子昂、号は松雪道人。宋の太祖一一世の孫で、父祖が浙江省の湖州（呉興）に邸を賜わったので呉興を籍とした。南宋の宝祐二年に生まれたが、二五歳のときに宋が滅亡（一二七九）し蒙古人の元王朝となったが、人材がいないため求められて元に仕え、兵部郎中を授けられた。延祐二年（一三一五）には累進して翰林学士となり、魏国公に封じられ、至治二年（一三二二）に卒して文敏と諡名された。年六九歳。

　彼は元時代の最大の画家であり書家であった。書は流麗清雅で各体の妙をきわめ、画は山水・人物・馬・花竹の各様を能くした。また詩文にも優れている。夫人の管道昇も山水・仏画・花卉に巧みで夫唱婦随の和があり、子の趙雍・趙奕、雍の子の趙鳳・趙麟など一族がいずれも書画に通じていた。しかし後人の一部では宋の宗室人でありながら元に仕えたという非難もあった。〈杉村勇造〉

褚遂良（ちょすいりょう） （五九六—六五八） 中国の書家。初唐三大家の一人。字は登善、浙江省杭州銭塘県の人。隋の文帝の開皇一六年に生まれたが、父祖累代の大官僚で、父の褚亮は唐に仕えて太宗の重用するところとなり、弘文館学士より進んで通直散騎常侍となり、陽翟県男を賜わった。褚遂良は

頂相
〈右〉大覚禅師（蘭渓道隆）像　絹本着色　104.8×46.4cm部分　国宝　神奈川　建長寺
〈左〉仏光国師（無学祖元）像　木造彩色　像高21.0cm　重文　神奈川　円覚寺

父とともに唐朝に仕えて次第に昇官して中書令・河南県公・吏部尚書などになったが、高宗のときに武后を皇后とすることに反対してから高宗にうとんじられて地方官に貶せられ、顕慶三年に愛州刺史の官舎で卒した。年六三歳。彼の書は世家の子弟として早くから各体を学んだが、父の友人である*欧陽詢に親しかったのでその影響をうけたようである。しかし書体は欧や虞世南よりもなまめかしい端正さがある。その遺作としては『雁塔聖教序』『孟法師碑』が有名で、このほか『枯樹賦』『伊闕仏龕碑』『哀冊文』などがある。〈杉村勇造〉

縮緬 ちりめん　絹織物で生地の面に、しぼのあるもの。このしぼを出すために、生糸を用い、経糸は無撚の平生糸、緯糸に強撚糸を入れて製織したのち、精練して仕上げる。ふつうは平組織で、緯は右撚と左撚の糸を二本ずつ交互に織込む。織上った生地は灰汁（現在では、石けんソーダなど）の溶かしてある熱湯で煮沸して精練する。強撚糸には水気を帯びるともとへ戻ろうとする性質があるため、これによってしぼができる。このために布幅が縮むので、このあと、湯のしをして幅出しをして仕上げる。

布面にしぼのある織物は、上代の絁の中に経緯に二本交互に左右の強撚糸を用いたものがあるが、このころは多く無撚の糸を用いており、現在の縮緬は、一三世紀ごろ、中国で撚糸を造る機械がつくられてから伝わり、日本では、天正ごろ（一六世紀後半）堺に明の織工から技法が伝えられたといわれる。日本では、撚糸八丁車が造られ、蚕糸には撚をかけることがふつうになり、江戸時代には縮緬は高級な絹織物として、綸子についで小袖などに多く用いられた。

縮緬には糸の太細、緯の強撚糸の入れ方などによって種々の種類がある。

左右の強撚糸を二本交互に入れる代わりに一本交互（一越交互）に入れたのが一越縮緬で、一般には右撚り二本、左撚り二本を交互に打ち込む。この強撚糸の数によってしぼの大きさが変わり、三本、四本、六本と交互に入れて大きなしぼを出す方法もある。これらが鬼縮緬や鶉縮緬とよばれ、帯その他小物類に用いられる。また、文様を織り出した紋縮緬や、細い経糸を用いた錦紗縮緬などがあり、縮緬糸を使って、地を絽組織に織った絽縮緬などもある。今日、お召しといわれるものも、元来はお召縮緬の略で、これは一一代将軍家斉が好んで着たというのでこの名があるという。ただし、お召しは、生糸でなく、精練した先染糸を用い、とくにお召し緯という強撚糸を緯糸に用いるのが特徴である。この他、産地によって、西陣縮緬・丹後縮緬・岐阜縮緬・浜縮緬・桐生縮緬・足利縮緬などの名称もある。〈山辺知行〉

沈金 ちんきん　漆工芸の一技法。中国では鎗金という。漆塗の表面に刀で文様を彫り表わし、これに漆を摺り込んで乾かないうちに金箔か金粉を綿で押し込み、線刻内に付着させ、乾いてから余りの金を拭い去って文様を表わすもの。その起原については明らかでないが、中国漢代の漆器のなかには線彫で文様を表わしたものがあり、これを沈金の起原であるとする説もある。また、唐六典のなかに鎗金という語があるが、実際にこの技法が盛んになったのは元代ごろからと考えられる。金のかわりに銀を用いたものもあり、中国では鎗銀と呼ばれている。日本でも銀や朱を用いたものがある。沈金の遺品で古いものは、延祐二年（一三一五）の銘のある経箱とその類品が伝わる。これらは浙江省の杭州でつくられたもので、同一幅の鋭い線で文様が表わされている。明代になると沈金法は非常に進歩し、刀法も幅に変化が見られ、筆意も表わされ、絵画的な表現がなされている。鎌倉・室町時代には沈金の器物は他の唐物とともに日本に盛んに輸入され、その技法も伝えられるに至った。江戸時代になると、二宮桃亭が沈金に巧みであり、能登国（石川県）の輪島でもつくられるようになった。現在、輪島の特産として知られている。〈荒川浩和〉

陳淳 ちんじゅん（一四八三―一五三九）中国、明代の画家。字は道復、号は白陽山人。江蘇省蘇州長州県の人で、成化一八年に生まれた。*文徴明の指導を受け山水・花鳥画を能くしたが、徴明が「その花鳥はわが及ぶところにあらず」としたほどに天才的なところがあり、その名は後世にまで非常に高い。また詩文にも巧みで、書にも秀でている。嘉靖一八年に五八歳で卒した。蘇州派文人のなかでも花卉は彼が第一人者で、やや後の浙江の偉才徐渭の花卉画とよく比較されるが、徐渭の怪異には及ばないが雅品は高い。〈杉村勇造〉

頂相 ちんそう　「ちんぞう」または「ちょうそう」とも読む。仏の頂は本来無相として、見る能わざるものであるが、その相貌を表わしたものが頂相であり、転じて禅僧の画像を示す呼称となった。禅宗では教外別伝、不立文字といって、経典や礼拝ももちろん軽視するわけではないが、その法は師資相承されるものであり、みずからの体験にもとづくいわゆる悟りによって得られるものであるから、禅徒はすぐれた指導者すなわち師に直接教導を受ける必要があった。したがって師の画像である頂相は禅寺にあってもっとも尊重され、生けるがごとくに敬慕されたのである。頂相は通常、曲彔（法会に用いる椅子）の上に趺坐し、右手に尺篦あるいは払子、警策をもつ全身像が基本であり、伝法の印可（悟道の熟達を証明したもの）として師がその法嗣に付与するものである。

頂相の制作は中国の北宋時代から盛んになり、日本では一四―一五世紀に通常の基本形式のほかに、半身像・経行像・瑞祥像・夢中像・変身説にもとづく画像、および円相像といった特殊な像容をもつ頂相が成立したが、いずれも面貌の描写には迫真の写照が要求された。日本中世絵画史上「似絵」とともに、頂相のもつ伝神写貌の伝統が肖像画一般に与えた影響は大きい。〈衛藤　駿〉

【頂相彫刻】 彫刻においても頂相は多くその例が見られ、その形式もほとんど同様に牀座とか曲彔に腰をかけ、尺篦、払子、警策をもち、法衣を下に長く垂らした姿をしているのがほとんどであるため、その主眼はもっぱら顔だちにおかれ、その人物の個性的な特色をつくり出すことに努力が払われている。こうした頂相彫刻の作例は一三世紀後半ごろから見られ、広島安国寺の法燈国師像が建治元年（一二七五）につくられている。とくにこの法燈国師像は国師の生前につくられた、長寿を祝うための寿像であることは注目される。こうした像は開山堂、祖師堂、あるいは各塔頭に祀られる。頂相のうちには、その人物の追慕に徹するあまりに頭部や顔に髪やひげを植え付けたものもあり、奈良酬恩庵の一休和尚像などはそれである。代表的な作例としては前記のほか、和歌山興国寺の法燈国師像（一二八六ごろ）、鎌倉円覚寺の無学祖元像、同白雲庵の東明慧日像、同瑞泉寺の夢窓疎石像、鎌倉宝戒寺の惟賢和尚像（一三七二）、愛媛保国寺の仏通禅師像などがある。〈佐藤昭夫〉

陳容 ちんよう　生没年不詳。中国、宋代（一三世紀）の画家。字は公儲、号は所翁。長楽（今の福建省閩侯県）の人といわれる。南宋の端平二年（一二三五）に進士となり国子監主簿より莆田の太守に転じた。彼は詩文に巧みであったが、宝祐年間（一二五三―五八）になるともっぱら竜の図で一世にその名が高まった。日本にも二、三点彼の竜の画があるが、まことに豪壮にして変化をきわめた名画である。〈杉村勇造〉

陳和卿 ちんわけい　「ちんなけい」とも読む。生没年不詳。中国、宋の工人で、東大寺大仏の鎌倉期造営のさいの鋳造者。寿永元年（一一八二）商売のため来日したのを*重源に見いだされ、他の五人の宋人や日本の鋳物師を率いて、治承四年（一一八〇）に兵火のため焼け落ちた東大寺大仏の修復にあたり、寿永二年これを完成した。建保四年（一二一六）鎌倉に下り、源実朝に渡宋をすすめ、その命により由比ヶ浜で大船を建造したが、設計のミスのために進水できず失敗し、実朝の渡宋計画も中止されたという。〈佐藤昭夫〉

ツ
つ

堆朱 ついしゅ　漆工芸の一技法。漆を何層にも塗り重ねて文様を彫り表わす彫漆の一種。朱漆を塗り重ねたものを堆朱といい、中国では剔紅という。黒漆のものは堆黒（中国名・剔黒）、黄漆のものは堆黄（剔黄）、朱・黒・黄・緑・褐色などの各色の漆を塗り重ね、文様によってそれぞれの色を彫り表わしたものを彫彩漆といい、花を朱、葉を緑で表わしたものは紅花緑葉などと呼んでいる。そのほか、渦巻や蕨手風の曲文を繰り返し表わしたものは「ぐり」といわれ、彫りが細かく、麦の禾（はしか）のような感じのものは「はしか彫り」などと呼ばれる。そのほか、彫り目に出る漆の層によって金糸・黒金糸・九連糸・桂漿などの名まえもつけられている。

堆朱の起原は明らかでないが、記録によれば中国唐代からあったとされている。また、唐代ものは彫法が古拙で賞すべきものがあり、宋・元のころになると繊細精緻なものがつくられたと記されている。宋代には宮中用の器物に、金銀を素地とした剔紅もつくられたという。現在みられる堆朱の多くは明代以降のもので、まれに宋代や元代の作と思われるものもある。元代には浙江省嘉興府西塘に張成・楊茂という名工が出現し、明代になると巣園廠という官営工廠で堆朱がつくられ、張成の子張徳剛が名匠といわれた。日本には鎌倉・室町時代に盛んに輸入され、唐物として大いによろこばれ、武家や禅寺の座敷飾りとして用いられたり、茶道具や贈答用にも珍重された。彫漆の技法も日本に伝えられ、*堆朱楊成が一四世紀中ごろにはじめて堆朱をつくり、子孫が代々業を伝えた。また香川県高松の*玉楮象谷は彫漆を得意とし、その技法は高松の特産として伝えられ、現在もつづけられている。ほかに堆朱を模したものに、新潟県村上の村上堆朱、宮城県仙台の仙台堆朱などがある。〈荒川浩和〉

堆朱　堆朱香盆（柴萼）
中国元代のもので，日本に請来した堆朱盆の中ではすぐれた作品である。裏に張成造の銘がある

堆朱楊成 ついしゅようぜい　室町時代以降、*堆朱の技法を伝えた家系。初代長充は足利家に仕え、延文五・正平一五年（一三六〇）にはじめて堆朱をつくったといわれる。中国の堆朱の名工張成と楊茂の名をとり楊成と称し代々襲名。初代は足利義満が将軍のおり、堆朱・堆烏の香合を朝廷に献じた。二代長辰は応永―嘉吉（一三九四―一四四四）ごろの人。三代長貞は足利義政に寵用され、茶器を多くつくった。四代長嗣・五代長繁・六代長秀とつづき、七代長親は豊臣秀吉の好みに従い、茶器をつくり、鎌倉に住んだ。八代長宗は青貝を用いた彫物を工夫し、江戸に住んだ。九代長善・一〇代長是から代々徳川将軍家の御用をつとめ、明治まで業を伝えた。〈荒川浩和〉

机 つくえ　家具の一種で、物をのせる甲板とそれを支える脚とから成るが、日本・中国・西洋とそれぞれ独自の発達を示している。

【日本の机】日本でツクエというのは、坏居の略であるといわれ、本来は食物をのせる台であった。『古事記』には「百取机代物」があり、『日本書紀』には「百机飲食」があって、「ももとりのつくえもの」と訓ずる。飲食物をのせたことがうかがわれる。『大神宮儀式帳』には机代があり、各種の用に供されている。しかし一般には机と卓の二種があった。机は足が短く、読書や文を書くのに用い、卓は案ともいい、足が長く、読書に用い食物をのせた。享保一五年（一七三〇）に成立した『豊受皇太神宮年中行事令式』には、祭儀に用いる各種の器物一一を記録するが、そのうちにいくつかの案や机がみられる。高案は上の面が三尺（一尺は三〇㌢）に八寸四分、脚の長さ三尺、四脚である。饍案は上部が三尺四寸九分と一尺七寸七分に深さ四寸二分の箱となり、それに三尺四寸三分の四脚のあるもので、朝夕の供物に用いる。板机は二尺一寸五分と一尺二寸五分の上板に、八寸一分の長さの四脚がつく。切机は上板が八寸六分四方の正方形で、それに八寸五分の高さの四脚がつく。八脚といわれるものは、周囲に縁のついた長方形の上板に、両側に四脚をそれぞれ並べて付し、下にさらに長方形の枠をとりつけたもので、今日でも神事でよく見られる型のものである。中机は二尺九寸七分に七尺二分の上板に、一尺二寸五分の四脚がつく。結机は、黒木を結合してつくるもので、上板を一尺二寸の正方形とし、高さ一尺二寸の四脚をつけるか、筋かいなどを入れて補強してある。この結机は春日案ともいわれる類で、春日大社では熊柳をならべて結合したものを用いるという。

同じように仏教の儀礼でも机の類が多く用いられた。たとえば『永治二年真言院御修法記』の際の堂内の装飾図によると、十二天への供物をのせるのは「足高白木机」とある。五大尊の供物も机にのせられる。香水桶も机にのせてあるが、修法の対象となる御衣をのせる机は八脚と注記される。神事のものと同じ類である。香水の机は四脚で、外へ向かって反ったものとなっている。

このように神仏の祭儀に用いる机の古いものは正倉院の蔵品にみることができる。粉地彩絵八角几と呼ばれるものは、大仏開眼をはじめとする東大寺の重要な法要の際に用いられたもので、同じようなものは二七個が現存する。形は六花形などさまざまだが、すべて仏前の供物用である。繧繝彩色や宝相華などの文様があったり、蘇芳などの染料で黒く染めて紫檀にみせかけたものなどもある。同じく正倉院蔵で、紫檀木画挾軾といわれるものは聖武天皇の使用品であり、金の界線を用いて木の象嵌を貼りこんだ豪華なものである。後世の脇息であるが、人がもたれて休む道具として始まった中国の几の原形が推測される品である。

修法などに用いられる机は、薬師寺に平安期のものが現存する。四尺二寸弱に一尺三寸弱の上板に、二尺一寸の四脚がつく。脚は鷺脚といわれる外へいちど反って次いで内にくぼみ、さらに先端ですこしはねあがる形のもので、優美で軽快な感覚のものである。

これら儀礼用のもののほか、実用性の強いものは、やはり食物用のものである。宮廷で食物をのせる台には、大床子・懸盤・切台盤などとさまざまであるが、『三中口伝』によると、懸盤は高坏形で、面に四方の縁があり、面には織物を貼る。裏と脚には松鶴文様を散らす。縁は四角にしてあり、上下に横縁があり、四方には牙象を彫る。紫檀・花杏などの木地でつくる。机は上の面は二尺に一尺余の大きさで、左右の端には縁をつける。その形は文机に似たものであり、囲碁盤のように高さ九寸ほどの四角の脚がつく。大饗の際に、納言は赤木の机を用い、大弁たちは黒木の机を用いるが、ともに上に白生絹が貼られる。

書見や文字を記すのに用いるには文台がある。『西宮記』などでは、重陽の宴や釈典の礼に用いるのは白き案とあって白木造である。また『長秋記』では暦台をもって文台にあてたとの記事があり、暦をのせておく机のあったことが知られる。しかし、正式の会では硯の蓋を用いることが多かった。のちに正式の文台としては長さ二尺、幅一尺、高さ三寸のものとなったが、これは藤原俊成に始まるという。

日本人の座式生活に対応する机は、こうした食物をのせる机、文台などから変化してきたものであった。江戸期、寺小屋などで用いたものは高さ八寸、長さ三尺五寸ぐらいの幅のせまい一枚板に二脚のあるものだった。成人用は高さ七、八寸、子ども用は六寸以下をふつうとしていた。経机は高さ八寸五分、長さ三尺三寸ぐらいのものが多かった。この座式の生活は、明治になって立式へと変化し始めた。そして洋風の机、テーブルの採用は学校・官庁・軍隊・工場・会社などを通じて、次第に一般民衆の暮しに入りこんだのである。

【中国の机】中国での几（机）は、もとは肘掛、脇息の意味であった。『礼記』の曲礼に、大夫は七〇歳になると隠退するが、もし天子がこれを許さぬときは几と杖が下賜されるとある。この几は四脚の低い机型のものであった。杖はその先端に鳩のついた鳩杖といわれるものである。ツクエの意には案の字が多く用いられた。また祭祀の際に、犠牲をのせて神霊に供える台は机の形をしているが俎といわれた。日本でマナイタと訓ずるが、中国でも魚肉調理用の台である。食膳も四脚のへりの高くなった机型のものが漢代から使われ

机

螺鈿大机　中国　清代　京都　藤井斉成会有鄰館

菊蒔絵懸盤　日本　東京国立博物館

書き物机　フランス　パリ装飾美術館

ライティング・ビューロー　フランス　18世紀後半

浜松蒔絵文台　日本　室町時代　東京国立博物館

ているが、高さは低い。宋代からは椅子・テーブル式が多く用いられるようになり、背のひくい机は案というテーブル型となった。

〔西洋の机〕 西洋のテーブルが機能に応じてその形を変えるようになったのは、ギリシアからローマにかけての時代とされる。華麗な装飾をもった三脚の木製または金属製のテーブルが知られている。前者の脚はアカンサスの葉と鵞鳥(がちょう)を組合せ、先はカモシカの脚となる。後者はスフィンクスを飾り、唐草文を鋳造した金具で脚を支えるという精巧なデザインである。そのほか折畳み式もポンペイで出土した。この種のものは貴族の社会で使用された。これに対して頑丈な厚板に側板をつけたり、簡単な四脚をつけた仕事台式のテーブルが一般市民の間では用いられた。また上板が円形または正方形で、その中心に太い脚のあるテーブルはペルシアから移入した。また仕事台式のものを精密にかつ豪華に作ったものは、食卓あるいは貴重品を飾っておく台としても使われた。

中世の家具は多く厚い板の丈夫なものであるが、テーブルも一枚の厚い長い板に簡単な脚を組合せたものが使われた。脚は上板に固定されていないで、一枚板の重みで脚が支えられた。けれども木工用轆轤(ろくろ)が発達するにつれて、一枚板だった上板は、枠組の上に板を張ったものとなり、脚は轆轤でひかれ、さらに彫刻などが施されたものとなった。また下部は四方を枠で固定するか、または貫(ぬき)をわたして楔(くさび)どめする方式となった。そのほか引出し板をもったテーブルも現われる。

この間、教会や修道院では儀礼用の特別のテーブル、また読書や写字用のテーブルが発達していた。ルネサンス期の絵画には、この種のテーブルがよく細かに描写されているが、なかには壁に作りつけられた書棚に連接し、かつ前方に傾斜した板のあるテーブルの使用もみられる。この傾斜板を手前に開くようにした事務机は、それ以後現代に至るまでひろく用いられてきたものである。その小型のものは化粧机として女性の間にも愛用された。一七、八世紀ごろの貴族たちが使用したこの形式の机は、美しい寄木(よせぎ)や木象嵌によって全体が飾られていた。なかには日本の漆(うるし)・蒔絵(まきえ)で飾ったもの、モロッコ皮を張ったもの、大理石を上板に使ったものなども製作されている。

これ以後のヨーロッパの机、テーブルはすべて一般家具の様式とともに推移していった。ロココ、ルイ王朝様式、ことにルイ一六世様式、あるいは古代の復興、またはアンピール様式と、政治権力の交代は同時に新しい各種の様式を生みだしていった。それについではビクトリア時代の様式の混乱がある。そして工業社会の誕生とともに工業デザインによる机、テーブルの出現となる。同時に素材も木から金属、プラスチックと変化してきた。　〈吉田光邦〉

辻が花染　つじがはなぞめ

染色品の一つで、「つじがはな」という名称に関しては古来種々の説がある。すなわち、これを茶屋辻、本辻などと同じく、染帷子(そめかたびら)とする説（『万金産業袋』）、「つつじが花」の略で、紅で模様を染めた小袖の一種とする説（『貞丈雑記』）、あるいは格子または襷形(たすき)に花模様を配したもの（『柳亭単記』）、草木染めに紅を主として刺繡(ししゅう)を加えたもの（『日葡(にっぽ)辞書』）などともいわれるが、いずれも具体的な記述に欠け、その実体が判然としない。今日、実物資料のうえで辻が花といわれているものは、一六世紀ごろおこなわれた絞染(しぼりぞめ)を主体とした絵模様染で、これには墨による線描き、隈取(くまどり)を加え、箔(はく)を置き、ときにはこれに金銀箔を摺り、さらにしばしば刺繡を加えたものをいっている。年代的には享禄(きょうろく)三年（一五三〇）という年記のある紙片を封じこめた幡(ばん)につくられていたものが、現存する資料のなかでもっとも古いとされているが、それ以前のことはわからない。下限はだいたい一六世紀から一七世紀初頭で、以後は見られない。

生地はほとんどが練緯(ねりぬき)か紬(つむぎ)風の太糸の平地の絹で、まれに緞子(どんす)もあるが、綸子(りんず)が多く用いられ、はじめの慶長ごろに、すでにその純粋な形が崩

辻が花染　藤花文様辻が花染幡裂　現存する辻が花裂の最古のものと推定され，享禄二年(1529)の銘がある

土田麦僊　「大原女」（1915）紗布着色　四曲一双屏風　各175×370cm　桃山障壁画や大和絵に学んだ大胆豪放な作品だが，文展では評者の賞賛にもかかわらず３等賞に終った

れてしまっている。絞の技術としては、自由な形象を表わすため縫い締めが多くおこなわれているが、針目は非常に細かく、場合によっては、生地の織目を一つ二つ拾ったものさえある。色は数色、つまみ染めにしたり、色を重ねたりして表わされている。実物資料としては、上杉謙信所用の胴服の衿裏、背裏に永禄九年（一五六六）銘のある花鳥模様の辻が花小袖（東京国立博物館）などがある。中世末から近世初頭にかけて織から染へ転換する小袖染色の先端を切って表わされた、もっとも美しく、格調の高い染色技術である。

しかし最初に述べたように、文献が非常に少なく、しかもこれと実物資料との結びつきがいかにも不明確であるため、現在辻が花といわれているものが、そのまま当時もその名で呼ばれていたかどうかは、今のところ確証はない。〈山辺知行〉

📖今永清士著『辻が花染』（一九七五・至文堂）

津田青楓　つだせいふう（一八八〇―一九七八）日本画家。本名亀治郎。明治一三年九月一二日、京都に生まれ、はじめ谷口香嶠に日本画を学び、のち関西美術院に入り鹿子木孟郎・浅井忠に洋画の指導をうけた。明治四〇年（一九〇七）農商務省海外練習生としてパリに留学、アカデミー・ジュリアンに入学してJ・P・ローランスに学び、四三年帰国した。大正三年（一九一四）二科会創立に参加し会員となったが、昭和八年（一九三三）同会を退き、個展によって作品を発表した。またこのころから日本画に転向し、独特の水墨画を描く。代表作に『新議会と民衆の生活』『疾風怒濤』があり、著書に『書道と画道』ほか、多くの随筆がある。〈関　千代〉

土田麦僊　つちだばくせん（一八八七―一九三六）日本画家。明治二〇年二月九日、新潟県佐渡に生まれた。思想家土田杏村の兄。本名は金二。明治三六年（一九〇三）京都に出て鈴木松年の門にはいり、まもなく*竹内栖鳳門下に転じ、また、京都絵画専門学校に学んだ。在学中、第二回文展（一九〇八）に『罰』が入選し、恵まれた素質と不屈の精神によって、たちまち青年画家のホープとなった。文展では、その後『海女』『大原女』『三人の舞妓』などの力作を発表し、大正七年（一九一八）には同志の*村上華岳・*小野竹喬らと国画創作協会を結成した。ここでは自由な立場で活発な創作活動をおこない、『湯女』『舞妓林泉』などを発表した。これら近代ヨーロッパ絵画の影響濃い秀作は、当時の日本画壇に大きな刺激を与えた。大正一〇―一一年、同志とヨーロッパを巡遊し、昭和四年（一九二九）には国画創作協会を解散して帝展に戻った。その後、帝展審査員をしばしば勤め、九年には帝国美術院会員に推され、一一年六月一〇日没した。晩年は次第に簡潔で理知的冷徹さ漂う傾向の作風となった。〈関　千代〉

📖加藤一雄・内山武夫著『現代日本美術全集4　村上華岳・土田麦僊』（一九七二・集英社）

綴　つづれ　⇨タペストリー

鐔　つば　鐔（鍔とも書く）は刀剣の柄と刀身との間にはさまり、柄を握る手を保護するものであるが、振る時のバランスを保つ役割も果たしている。

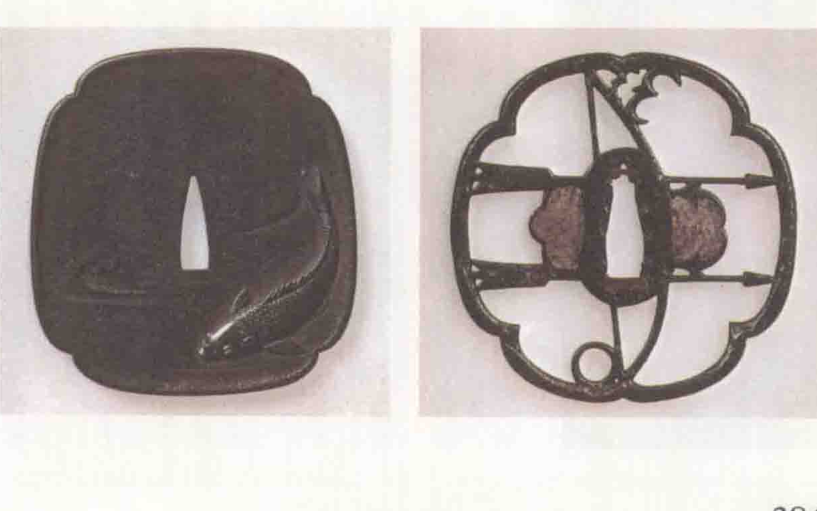
鐔の歴史は刀剣・刀装の歴史であって、すでに古墳出土の直刀には倒卵形鐔がついているし、奈良時代の金銀鈿荘飾剣には唐鐔（粢鐔・分銅鐔ともいう）がつけられている。日本刀が完成した平安中期以降には当然太刀鐔が存在した。これらは鉄・山金・練革を素材としたもので、黒漆太刀には鉄・練革に漆をかけたものが多い。兵庫鎖太刀には山金を用い、縁・耳および付属の大切羽には鋤彫・毛彫（大切羽には透彫もある）で文様をあらわして、鍍金を施している。鎌倉期の短刀拵は呑込み口、合口様式のもので、鐔はつけられていない。

現在、鑑賞の対象とされている鐔は室町期以後に発達した打刀に付けられたもので、はじめは刀匠が刀剣とともに製作した単なる鉄板鐔であったが、やがてそこに毛彫や透彫が施されるようになると、太刀金具師や甲冑師なども鐔を製作するようになった。透鐔は足利六代将軍義教の佩刀に始まるというが、このころの鐔は、甲冑師といっても馬具鍛冶から転向した者によることが多かったので、そのデザインも、はじめは鐙の紋板にある車や瓢箪が多くとり入れられていた。室町末期には専門の鐔工が出現し、これらのなかには古正阿弥、平安城派（現在の呼称）と呼ばれるものや、山城金家、尾張信家などの名があげられる。桃山期に*埋忠明寿があらわれ、多くの色金（金・銀・赤銅・素銅・真鍮）を用いて絵画的な作風を完成している。一方、鐔の製作は稀有であるが、後藤祐乗より始まる後藤家の存在も大きな影響力を示している。

江戸期に入って、元禄以降、風俗が華美になり、刀装（拵）も装飾的色彩が濃くなる。それにつれて、鐔も精緻な職人芸を誇るようになり、非常な発達を示した。形は古来のもののほか、丸形・菱形・角形などが工夫され、鐔独特のデザインがなされた。尾張、京、赤坂、長州、肥後（春日、平田、西垣、志水、神吉）派をはじめ、各国の正阿弥派、明珍派などの透鐔や、金工技術を主とした横谷宗珉、さらにその流れを汲む大森英秀、柳川直政、菊岡光行、石黒政常が知られ、また、奈良派の杉浦乗意、奈良利寿、土屋安親、浜野政随、京の一宮長常、大月光興、水戸の一柳友善、玉川美久らも著名である。

幕末には、後藤一乗、加納夏雄、正阿弥勝義らの逸材が輩出したが、明治の廃刀令とともに鐔の製作はすたれている。〈小笠原信夫〉

椿椿山　つばきちんざん（一八〇一―五四）江戸時代末期の南画家。名は弼、字は篤甫、通称を忠太といい、椿山・休庵・琢華堂などと号した。幕府の鎗組同心の家に生まれ、画ははじめ金子金陵（一八一七没）に師事、金陵没後は兄弟子の*渡辺崋山に学んだ。中国清初の惲南田や来舶清人張秋谷の画風を慕い、写実的な花鳥画を得意とした。また、師の崋山にならって肖像画の分野にも意欲を示している。学識深く、武芸にひいで、和歌・俳諧や煎茶などの趣味も深く、温和篤実な人柄はよくその画風にも反映している。崋山との親密な師弟関係は文芸界の佳話として伝えられ、ことに、民間の蘭学者を弾圧したいわゆる「蛮社の獄」（一八三九）に連座した崋山の釈放運動に奔走、崋山の自刃後も遺族に尽くすこと厚かったという。代表作に『雑花果蔬図』（東京国立博物館蔵）、『高久靄厓像』があ

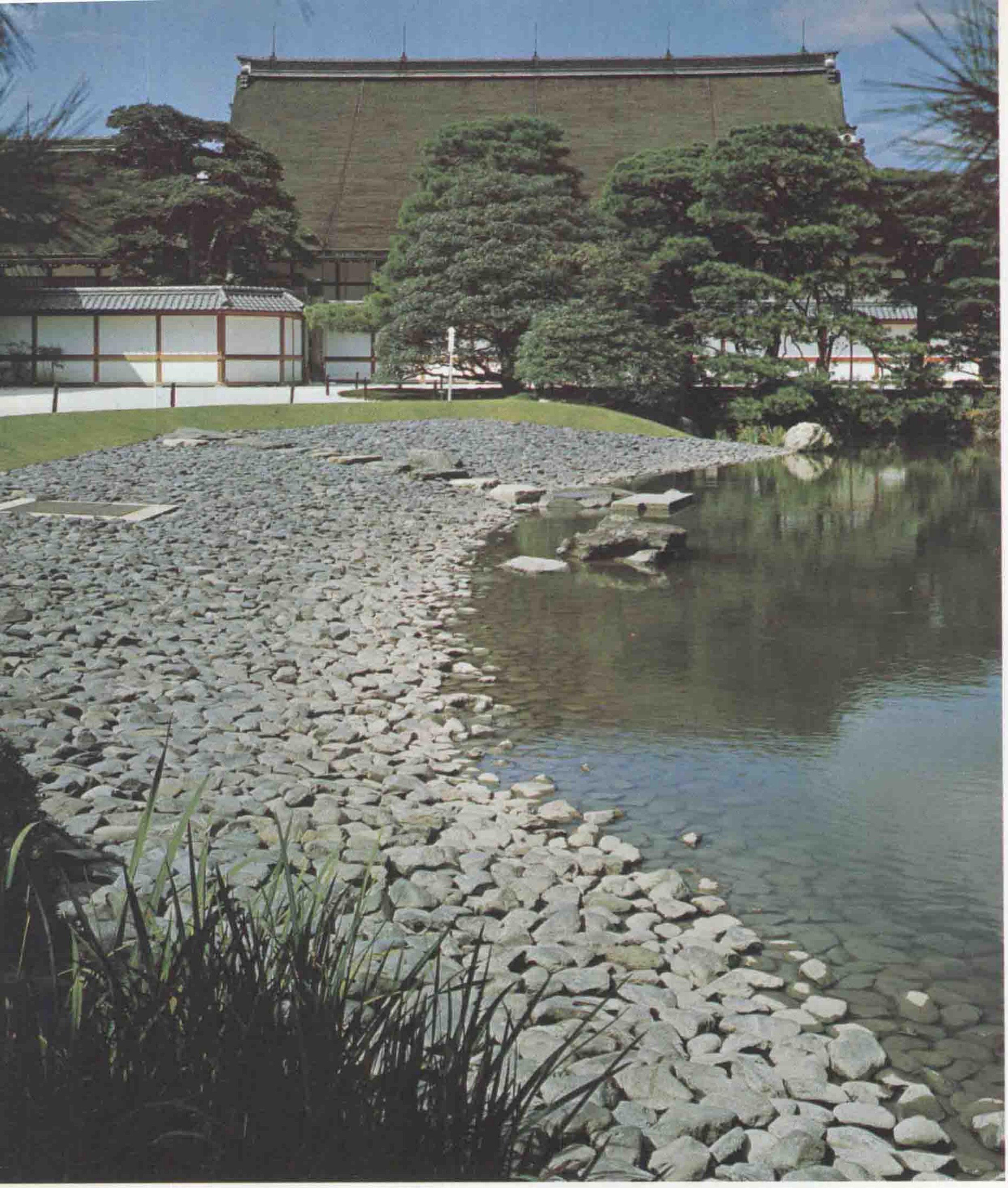


鐔　〈右〉弓矢雁透鐔（室町末期）無銘尾張鐔　〈左〉游鯉図鐔（幕末―明治）加納夏雄作　銘「夏雄（花押）」東京国立博物館

日本の庭園

構成・解説　重森三玲

撮影　大橋治三



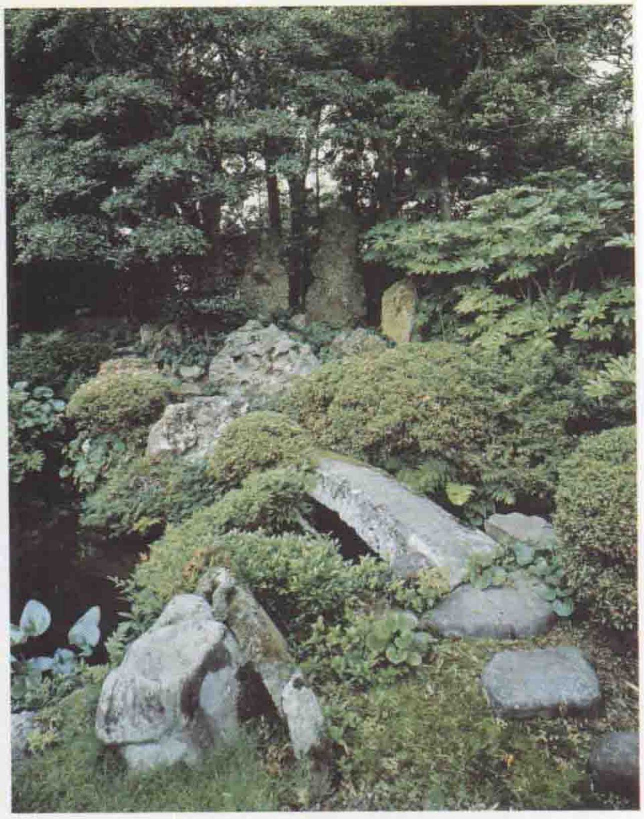
京都皇居小御所庭園（江戸時代初期）　江戸時代にはいると、急に池庭が浅くなり、池畔がなだらかな傾斜になってくる。桃山の深い池庭、豪華な護岸石組に比較すると、天下泰平になったこの時代の感覚がそのまま表現されている。この池畔の栗石敷にも、いっそうその感が強調されている。京都市上京区御苑内

表千家不審庵露地（桃山時代）　三千家の一つ表千家は、千利休の没後にこの地を豊臣秀吉からもらって再興したが、天明８年(1788)と明治39年（1906）の火災で全焼し、不審庵は大正２年（1913）に再建された。したがって露地もたびたび変化したが、それでも初期の風格を保つことに努力して今日に至っている。京都市上京区小川通寺ノ内上ル

毛越寺庭園（平安時代）　約870年前の池庭で、石組の上に荒廃した歴史が刻まれているが、当代の庭のなかでもっとも保存がよく、中心の傾斜した立石の角度などには元の姿がみられ、平安時代の豪健な姿をしのぶことができる。写真は中島石組全景。岩手県西磐井郡平泉町

阿知神社石組（上古）　この石組は上古期の天津磐座に酷似しているが、蓬莱式の鶴石組としての構成が見られる。この神社は阿知族の氏神で、日本に帰化したため日本的な磐座形式を用いながらすでに中国から伝来していた蓬莱思想による鶴石組を加味している。岡山県倉敷市東町

西芳寺（苔寺）庭園（鎌倉時代）　作者は藤原師員。この地にはもと浄土教の西方教院と厭離穢土寺の二寺があり、池庭は前者の、山上枯山水は後者の庭である。この池庭は鎌倉初期「作庭記」流の庭として傑出したもので、この夜泊の石組にも古い伝統が見られるとともに、さらに夜泊舟の形式に変化する姿を見せている。京都市西京区松尾



深田氏庭園（鎌倉時代）　北部から見た築山方面の全景で、前方に見られる三尊石組などは三石とも立石を用い、平面的配置とともに、よく鎌倉期の豪健な感覚をもっている。この左方の池庭には鶴島と亀島があって、庭石材料・手法ともに傑出している。鳥取県米子市車尾

南禅院庭園（鎌倉時代）池庭の地割が「く」の字形に折れていることは鎌倉末期の地割様式の特色である。ここに見える出島は実は中島で近世以後、後部山畔の土砂で埋って出島となった。蓬莱島であったためその蓬莱石組が美しく保存されている。京都市左京区南禅寺細地町

恵林寺庭園（南北朝時代）　この池庭はもと二階堂氏の邸の時のものだが、のち夢窓国師が寺として開山したため、一般には彼の作庭とされている。写真は庭の東部の全景で、ここに見られる滝やその下流付近の石組は当時のものであるが、のちに補作された個所も多い。山梨県塩山市

医光寺庭園（室町時代）　雪舟作庭と立証できる代表的なものの一つ。写真は書院から見た滝石組で、晴天には常に枯滝として石組の美しさを誇っているが、雨の日は滝石組の上部から瀑水が噴出し、完全な水落の滝となる。一つの滝の石組が正得の滝と枯滝とに組まれためずらしい例である。島根県益田市

朝倉館址御湯殿庭園（桃山時代）　朝倉館址には、御湯殿址、諏訪館址、南陽寺址の三庭があり、朝倉義景が足利義昭を招いた永禄11年（1568）ごろの作。桃山初期を誇る作庭として豪健な石組で、護岸石組と鶴亀石組とが特に傑出している。一時荒廃したものも足羽町の努力で旧に復した。福井市足羽一乗谷

〈右上〉**大仙院庭園**（室町時代）　枯山水石組としては日本庭園中の第一級。石橋を向って左に渡ったところの鶴石組と写真にはない左方の亀石組とは室町時代末の永正ごろ、開山古岳宗旦の作庭と考えられる。滝や青石による石組などは、やや遅れて三淵氏の庭を城南から移築したものと考えられ、桃山式の手法が見られる。京都市北区紫野大徳寺町

〈右下〉**常栄寺庭園**（室町時代）　雪舟作庭のこの庭は、奥部に広大な池庭があり、南部に写真の枯山水が展開、室町時代にはじまる枯山水の初期的な発想が見られる。この枯山水石組は特に傑出していて、宋元水墨画をそのまま庭に構成した感がある。山口市宮野下平野

〈上〉**頼久寺庭園**（桃山時代）　小堀遠州が慶長８年（1603）松山城主となり、城の普請中この寺に泊った当時の作庭。鶴亀の枯山水で、手前は鶴の石組と大刈込、前方は蓬莱にちなんだ大海波の抽象的大刈込。岡山県高梁市頼久寺町

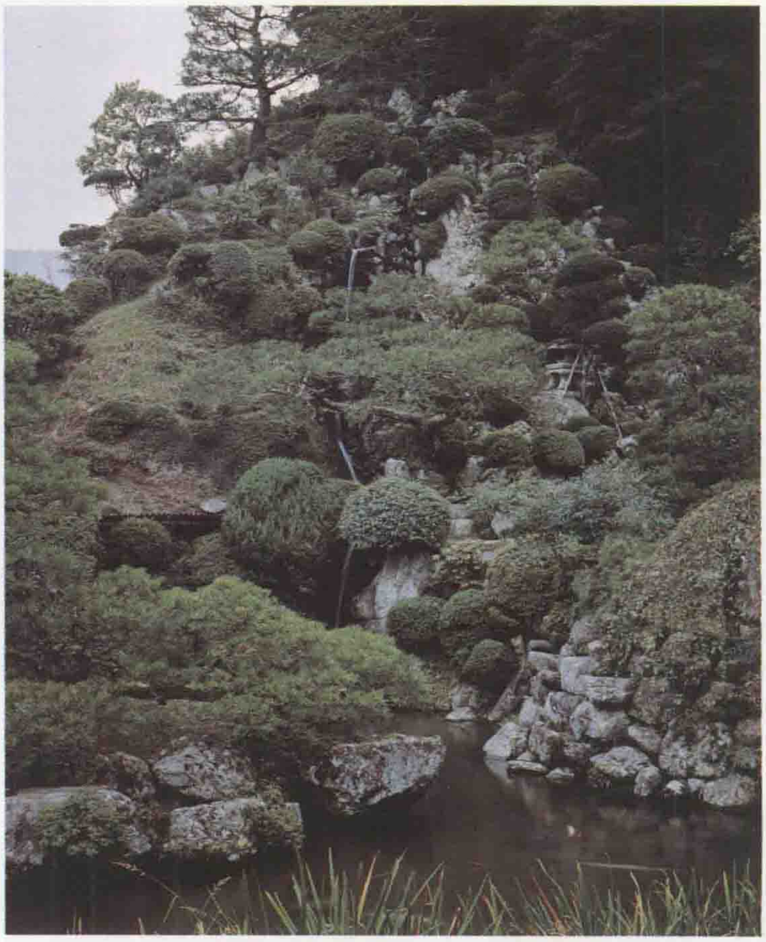
〈右〉**粉河寺庭園**（桃山時代）　本堂前の涯地をそのまま利用して石組にしたもの。写真は中央部付近の石組で、石橋をかけ蓬莱遠山の巨石を立てた手法は、桃山期に発達した玉澗流の作庭である。和歌山県那賀郡粉河町

〈下〉**三宝院庭園**（桃山時代）　豊臣秀吉が醍醐の花見の時にみずから縄張りしたという豪華な池庭。主として名人賢庭の作庭によるものだけに、多くの石組が傑出している。写真は右が鶴島、左が亀島。京都市伏見区醍醐東大路町

天赦園（江戸時代初期）　宇和島藩主伊達家の大池園で、江戸初期の作庭後、末期に南東部が改造されて、初期と末期が混交している。写真は南部の出島付近の護岸石組や中島の石組。愛媛県宇和島市佐伯町

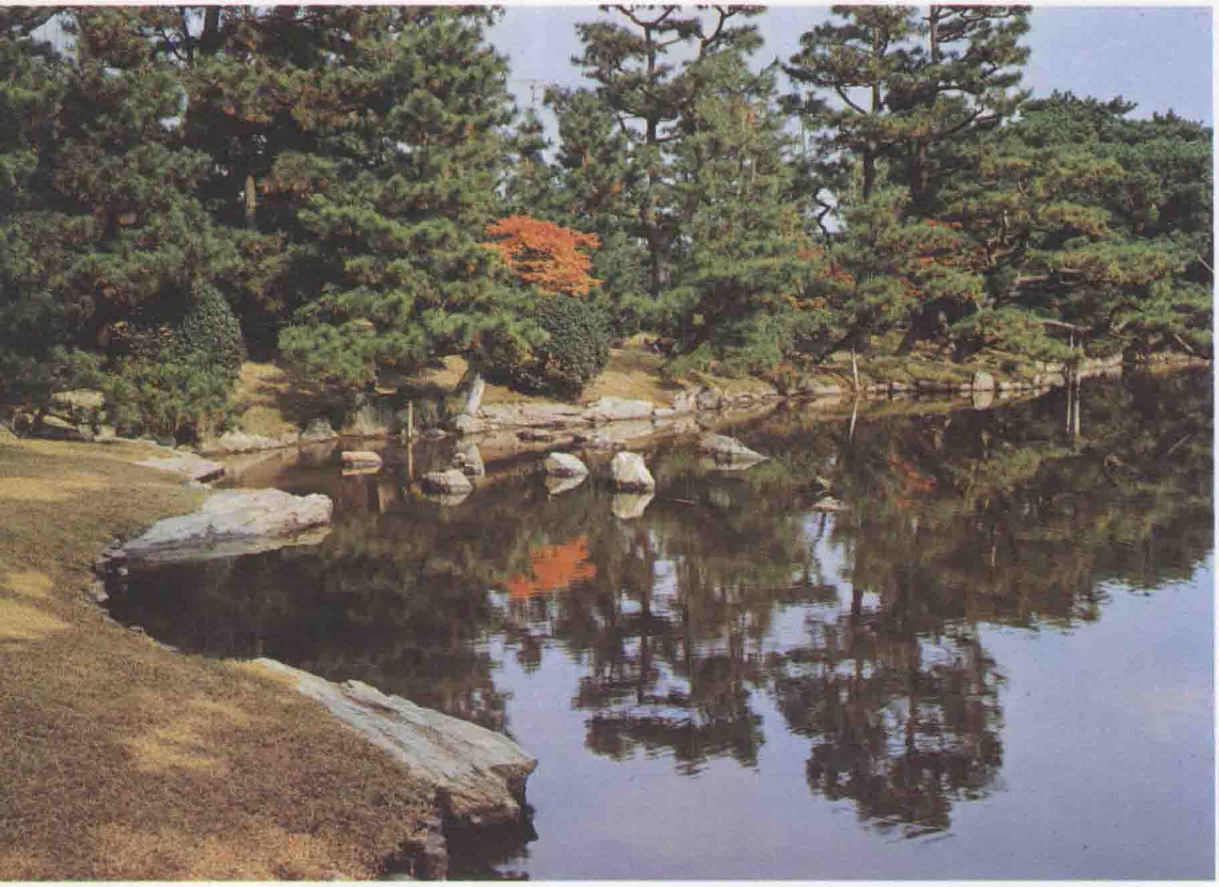
青岸寺庭園（江戸時代初期）　石組の豊富な枯山水で江戸初期の庭園のなかでも傑出しているが、現在では刈込植栽その他が多すぎ、美しい石組は隠れた部分が多い。下部の池泉は、雨天の時だけ水がたまるというめずらしいもの。作庭者は香取某で、その技術は傑出している。滋賀県米原町

久遠寺庭園（江戸時代初期）　書院（水鳴楼）の前庭で、後部の高い山畔を利用して滝を落し、池中に大きな亀島を設けている。写真は山畔部の石組と亀島の護岸石組の一部で、小石を多数に組むやり方は、江戸初期の後半からでてくる。山梨県南巨摩郡身延町



〈上左〉**大池寺庭園**（江戸時代初期）　小堀遠州系の大刈込式の蓬萊山水。大和の慈光院、京都の修学院 離宮の上の御茶屋などと並び、江戸初期に流行した大刈込一式の庭のうちでも傑出したもの。前方に二重の大刈込の海波を抽象的に扱い、中央に大刈込の中島を作っている。滋賀県甲賀郡水口町

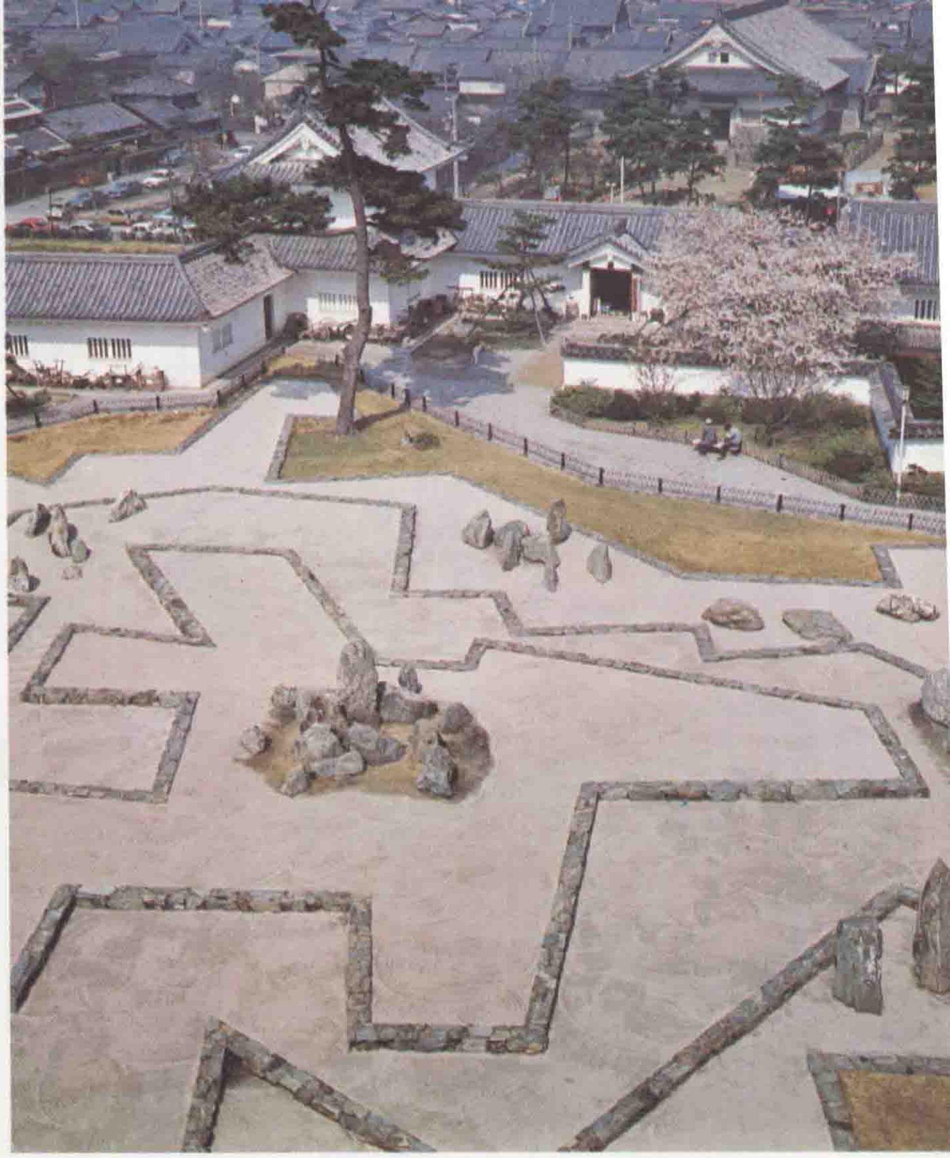
〈上右〉**酬恩庵方丈庭園**（江戸時代初期）　一休寺の通称で知られる寺院で、室町時代の作庭になる廟前庭もある。これは、主要部が蓬萊式の枯山水である方丈の庭。中心をなす枯滝の石組は、大仙院の枯滝石組から暗示を受けて、江戸初期に完成したもの。京都府田辺町



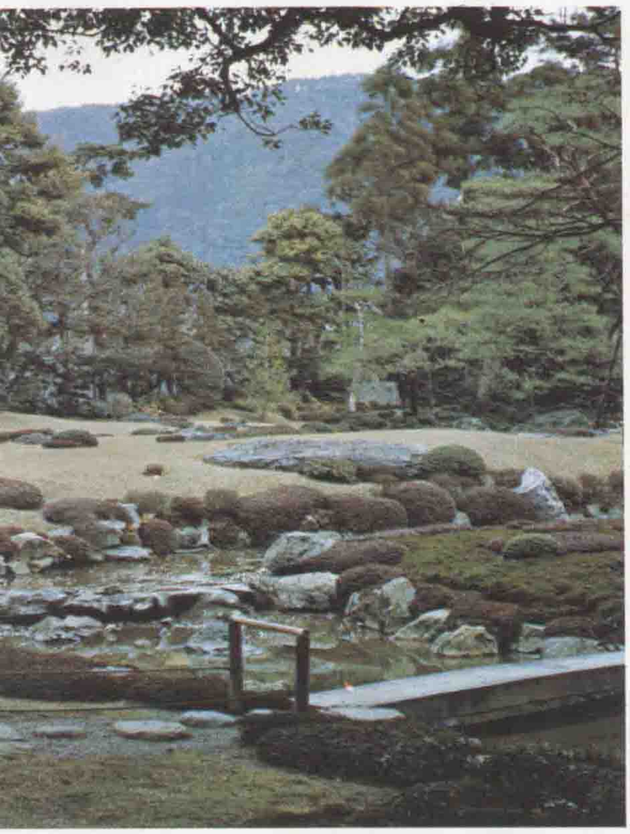
養翠園（江戸時代末期）　紀州徳川氏の園池で5900坪の広大な大池庭であるが、江戸末期の作庭だけに石組などには見るべきものがほとんどない。中央や東部に文人趣味の橋をかけ、西北部に養翠亭の茶席などがあるが、全庭は海水を取り入れ、四周に老松が多く、軽快な趣を示している。和歌山市西浜

本間美術館庭園（江戸末期～明治時代）　酒田の本間か、本間の酒田かといわれた豪農豪商本間家の別館の庭で、近年美術館となったものの前庭である。池庭には築山をきずき、刈込植栽も多く、明治的な庭といえる。山形県酒田市御成町

岸和田城八陣の庭（昭和28年）　重森三玲作庭。城郭につくるという観点から、古城塞の地割を基本とし、これに近代感覚を加え、さらに諸葛孔明の八陣法をテーマとして各石組を配置してある。これは天守閣から俯瞰したもので、中央の石組は大将軍、右手前は天陣、右中央は虎陣、右上は地陣、左上は鳥陣、その左方に風陣が見えるが、竜陣・雲陣・蛇陣は見られない。大阪府岸和田市岸城町



無鄰庵庭園（明治時代）　もと山縣有朋の別邸で、みずから作庭を指導としたと伝えられているが、施工はすべて植治こと小川治兵衛であった。明治から大正にかけて流行した自然主義的庭園の代表例で、東山を借景にした池庭や流れが美しい。京都市左京区南禅寺草川町



平安神宮神苑（明治時代）　小川治兵衛の作庭で、東と西と中央の三か所に池庭を設け、回遊できるようになっている。写真は中神苑の全景で、五条橋修理のさい廃物となった石柱部を利用して沢渡としたもの。その配置には、当時流行の文人趣味がうかがわれる。京都市左京区岡崎公園

椿椿山　「高久靄厓像」(1845) 絹本着色　121.1×48.4cm　重文　東京　原家　靄厓と親交が深かっただけに人柄がよくしのばれる絵である

ティエポロ　「無原罪のお宿り」(1769)　油彩　279×152cm　プラド国立美術館　サン・パスクワル教会の祭壇画として描かれた最晩年の作品

り、門下に明治南画界の巨匠、野口幽谷(一八二七—九八)が出た。〈小林　忠〉

妻入 つまいり　⇨屋根

妻戸 つまど　*寝殿造の邸宅では、外部に面した戸口に*蔀を用いたが、蔀は人の出入りに不便なので、庇の妻の部分に両開きの板扉を設けて出入口に用い、これを妻戸と呼んだ。それ以後は妻の部分になくても、同形式の板扉を妻戸と呼ぶことが多い。〈大河直躬〉

紬 つむぎ　絹織物の一種で、紬糸を用いて織った織物の総称。

紬糸というのは、繭から引いた糸でなく、繭を用いていったん真綿にしたものから引きだした紬糸、または玉繭といって、二匹の蚕が一つの繭に入ったものから取った玉糸を用いたものをいう。真綿は、元来は蛾が出てしまって孔の開いた玉殻繭や糸を引き出したあとの残りなどを用いて作ったものであり、玉繭は口が二つあって、正常な糸の引けないもので、いわば、絹糸をとる場合の廃品のようなもので、これから採取した糸で自家用の絹を織ったものである。したがって糸は太く、粗野なもので、地方的な性格が強く、養蚕地帯の農家では多く女の仕事とされていた。

紬糸は、真綿をツクシという台にとりつけて、指頭で引き延ばしながらこれを麻桶の中へ取っていく。大体七五㌘を一ボッチといい、これを紡ぐのに平均三日から七日、紬一反に要する糸の量は、六ないし八ボッチである。採った糸は、管巻き、綛上げなどの工程を経て整経され、絣の場合は絣縛りがおこなわれる。方眼紙に描かれた図柄を基にして、織糸へ直接墨つけをおこない。これに従って木綿糸で一つ一つ手括りしていく。染色は現在では、ほとんど化学染料が用いられているが、一部には本藍染の復活がおこなわれている。

紬は絹織物の中でも、もっとも下級品とみなされていたため、江戸時代の奢侈禁止令のなかでも、紬は大体、木綿織物に準ずるものとして扱われている。ところが、こうした地方的な素朴な味に加えて丈夫であり、しかも一見、木綿のようにみえて絹の底光をもっているざっくりとした風合いなどが、江戸時代の末ごろから都会の人々、とくに一部の町人階級の間などで愛好され、自家用品から商品としても扱われるようになってきた。

明治時代に入ると、この傾向はますます強くなり、縞柄にも種々の工夫が施され、また絣を入れたりして、野暮な田舎くささから洒落た日常着用の絹織物としての性格が顕著になり、凝った高級織物としての市場性をもつに至った。用途は着尺、羽織を主とし、布団、袴地などもあり、種類も石川県の白山紬、山梨県河口湖付近でできる唐糸紬のような白紬(後染め用)、八丈島のおやり糸を用いた鳶八丈、山形県の白鷹紬、琉球の久米島紬、茨城県の結城紬など非常に多い。なかには大島紬のように絹糸を用いたものもあり、また近年は、紬風の織物の流行に伴って、かならずしも紬糸のみを用いず、外観だけを紬風にしたものを広く紬ということが多い。こういった傾向は木綿・ウールに至るまで広がり、新しい分野が開発されている。〈山辺知行〉

釣殿 つりどの　*寝殿造の大邸宅で、中門廊の先端に池に臨んでつくられた小建築。周囲を吹き放ちにして見晴らしをよくし、舟つきの階段を設け、舟遊び・納涼・遊宴などに用いられた。東西二か所に設けるのが正式であるが、一つの場合もある。また一方の釣殿を*泉殿と呼ぶ説のあるのは誤りである。〈大河直躬〉

テ　て

ティエポロ Giovanni Battista Tiepolo (一六九六—一七七〇)　イタリアの画家。三月五日ベネチアに生まれ、師の*ピアッツェッタを通じてジュゼッペ・マリア・クレスピ(一六六五—一七四七)の独特な明暗法を吸収するとともに、*マニャスコの影響も受けた。様式的には一六世紀ベネチア派の*ベロネーゼに帰ったが、革新的な技法と装飾的な幻想においてはベロネーゼを凌駕し、神話や聖書の物語を扱いながら、新しい感動を劇的な形式において表現した。まずベネチアのサンディ・ボルト宮の天井画(一七二五ごろ)などに第一歩を踏みだし、一七三一年にはミラノの宮殿の壁画装飾、次いでベルガモのコレオーニ礼拝堂の壁画(一七三二—三三)を描いた。ベネチアのサンタ・マリア・デル・ロザリオ・ディ・ジェスアーティ聖堂の天井画(一七三八—三九)、ミラノのクレリチ宮の天井画(一七四〇)、ベネチアのスクォーラ・ディ・カルミニの『聖シモン・ストックにあらわれる聖母』(一七四三)などの一連の仕事で幻想的な構成に驚くべき成果をみせたが、それはさらにスカルツィ聖堂の『ロレートへの聖屋の移転』などの天井画に発展していった。名声に伴い外国からも招かれ、五〇年には二子を助手としてドイツのウュルツブルク宮に『世界の四部分の寓意』『赤髯王フリードリヒとブルゴーニュのベアトリスの結婚』などを描いて好評を博した。五三年末イタリアに帰り、ベネチアのラビア宮の『アントニウスとクレオパトラ』(第二次大戦で被爆)をはじめ、ビチェンツァ、ベローナの各地に壁画を描いた。いずれも明るい透明色を用い、明暗を軽快に対比させて装飾的な幻想世界を構成し、バロック的な効果を集約しながら、むしろロココ趣味に近づいていった。六二年、老齢にもかかわらず、スペイン王に招かれてマドリードの王宮に『スペイン王政の栄光』(一七六四)その他の天井画を描き、つづいてアランフェース聖堂の祭壇画を六九年に完成したが、翌年三月二七日マドリードで没した。一八世紀最大の画家の一人に数えられる。その後、新古典主義が時流に投じて、彼の速写的な筆致や幻想的な形態は見すてられたが、その芸術はスペインの*ゴヤによって理解され吸収されて、近代絵画の酵母となった。その子ドメニコ Giovanni Domenico Tiepolo (一七二七—一八〇四)も画家で、父のよき協力者として活躍し、版画家としても知られた。〈摩寿意善郎〉

庭園 ていえん

●日本の庭園　日本庭園の類別／日本庭園の構成要素／日本庭園の歴史／作庭／庭園の作者　●中国の庭園　●ヨーロッパの庭園　庭園空間の誕生／近代庭園の三つのタイプ／現代の公共庭園　▼日本の名園　▼別刷「日本の庭園」

●**日本の庭園**　現在では「庭園」の語が主流になっているが、「庭」は「てい」または「にわ」と訓み、実は一木一草一石のない広場の義で、今日の庭の意味とはまったく異なり祭祀をおこなう場所であり、京都御所紫宸殿前の南庭などが好例である。庭園については、古く林泉・山水・泉石・仮山・坪(局・壺)・前栽などの称があった。

〔日本庭園の類別〕日本庭園には、(1)池庭(池泉・泉水)、(2)枯山水、(3)露地(路地・路次)の類別があり、池庭には舟遊式・回遊式・観賞式の区別がある。枯山水には禅院式・池庭式があり、両者を合したものに築山式・平庭式がある。また露地には草庵式と書院式の類別がある。

(1)池庭地割の類別　舟遊式は平安期から鎌倉期初頭に流行した。池中を竜頭鷁首の船で舟遊しつつ詩歌管絃で楽しむことを目的とし、この中に多く

の島を設けるものを多島式、三、四島のものは蓬莱式である。回遊式は池庭四周を回遊しつつ観賞することを本位としたもので、鎌倉期から室町期に作られた。観賞式は、書院その他から、座視しながら観賞したもので、室町以後現代に及ぶ。

(2)枯山水地割の類別　早く『作庭記』にも出てくるように、平安期ごろから、水に関係のない場所に石などを組んだものを枯山水といった。しかし、室町中期ごろから枯山水が独立した。銀閣寺の盛砂や、竜安寺の石庭がそれである。しかし後には、池庭式の枯山水が発展していった。そこで方形式のもの、池庭式のもの、築山式のもの、平庭式のものと類別される。

〔日本庭園の構成要素〕上代に神をまつる神池から始まり、奈良朝以後に観賞本位の池庭となった。そこでまず池と水が第一の構成要素となる。次に上代から石を神格化して天津磐座・磐境が起り、後の庭園に石を組むことが始まる。したがって石組は第二の構成要素となる。さらに自然の風景を再現するために、築山という山の形を作り、そこには庭木を植える。これが第三の構成要素となる。後に茶庭が起り、飛石・敷石・石灯籠・手水鉢・竹垣の類が添加された。これが第四の構成要素である。

〔日本庭園の歴史〕上代では、各地から異民族が海を渡り、島づたいに本土に入った。それらの海と島とが神として崇拝され、さらに海や島を再現した神池を設けて神をまつった。池庭の姿や島の配列は、後の日本庭園の源流となった。さらに上代では神が天上にいますことを信じ、高い山、高い木に降臨されると信じた。これが、後世の築山や、築山の中心の庭木となる。別に上代では、石を神格化して、磐境や磐座が神として崇拝された。これは後世庭園の石組の源流となる。

飛鳥奈良時代に入ると、仏教文化や蓬莱思想も発した。蘇我馬子が中島のある池庭を作り、別に路子工が須弥山を作った。万葉の歌には数々の当代の池庭のことが出てくる。しかし完全なものは保存されていない。

平安時代になると、多くの池庭ができた。多くのものは荒廃してしまったが、京都の大沢池庭・渉成園・宇治鳳凰堂池庭・勧修寺池庭・積翠園池庭、岩手県の毛越寺池庭、静岡県の摩訶耶寺池庭などが保存される。いずれも舟遊式の池庭で、中島が多いし、中島その他に石組も多く見られる。

つづく鎌倉時代の庭は、舟遊式と回遊式の二つの様式が見られる。西芳寺（苔寺）・天竜寺・金閣寺の庭などがその好例である。特に石組が豪健になり、武家好みの作庭が流行し、前期の公卿好みと対立した。『作庭記』などという作庭の辞書も作庭家の間に伝授された。

室町時代に入ると、武家好みと禅院好みの池庭となり、回遊式と書院から座視観賞のものとが並行した。石組と植栽とが美観を添えた。しかし一方では、禅宗の好みで枯山水が確立した。枯山水は水を用いない庭であるが、庭園の本来の姿は山水といわれるように山と水が基本であるから、白砂を敷いて海洋の姿などを抽象表現した。池庭では慈照寺（銀閣）の庭、旧大寺（兵庫）の庭、旧秀隣寺（滋賀）の庭、北畠神社（三重）の庭、常栄寺（山口）の庭、旧亀石坊（福岡）の庭、医光寺・万福寺の両庭と小川氏（島根）の庭、志度寺（香川）の庭、保国寺（愛媛）の庭などがある。

また、枯山水では、京都の竜安寺・大仙院・退蔵院・真珠庵・竜源院・霊雲院、広島県の安国寺の各庭園がある。

桃山時代の初期は戦国時代であるが、池庭と枯山水とが同居するものが多く、石組は特に豪健となった。それを語る現存の庭としては、徳島の阿波国分寺・千秋閣の両庭、朝倉氏居館址（福井）の庭、粉河寺（和歌山）の庭、名古屋城二ノ丸・三ノ丸の庭、松尾神社（滋賀）の庭などがある。

同じ桃山期でも、慶長ごろからの庭は、一応豪華ではあっても、内面的な力に乏しいが、それにしてもやはり桃山的な華麗な庭である。京都二条城二ノ丸・三宝院・円徳院の庭、光浄院・玄宮園（滋賀）の庭、天徳院（和歌山）の庭、縮景園（広島）、政所坊址（福岡）の庭などがそれを語っている。この時代の枯山水も石組などに豪華を誇るが、その枯山水の中に大刈込という抽象的な植栽構成が出現する。頼久寺（岡山）の庭などはこれを代表する。

別にこの時代から、茶の湯が本格的に確立し、茶亭とともに露地が出現する。露地という茶庭は、観賞よりも、茶の湯の上で、茶亭に入るまでの「道すがら」という立場で実用性が強調されたから、一般の庭と区別しなければならない。したがって茶庭の中には、はじめて飛石や敷石という歩くためのものが起り、手水鉢は清浄のための必要から設けられ、茶庭を一般の庭と区別することから竹垣が作られるなどして、従来の庭にないものが創作さ

日本の名園

現存の日本庭園は約三〇〇〇ほどあるが、そのなかから名園といえるもの一二〇庭を選んだ。うち次にあげる二五庭については別刷「日本の庭園」に収録してある。なお、文中特に作者名のないものは作者不詳。（五十音順）

朝倉湯殿址庭園・阿知神社石組・医光寺庭園・一休寺庭園・恵林寺庭園・表千家不審庵露地・岸和田城八陣の庭・京都小御所庭園・久遠寺庭園・粉河寺庭園・西芳寺庭園・三宝院庭園・常栄寺庭園・青岸寺庭園・大仙院庭園・大池寺庭園・天赦園・南禅院庭園・深田氏庭園・平安神宮御苑・本間美術館庭園・無隣庵庭園・毛越寺庭園・養翠園・頼久寺庭園

阿自岐神社神池（上古）滋賀県犬上郡豊郷町安食西　上代にあった神を祭る神池で、純粋な意味の庭園ではないが、池庭の源流として貴重な存在。

有沢山荘露地（江戸末期）島根県松江市菅田町　松平不昧作庭。茶人としても著名な松江藩主不昧が、家老有沢弌膳のために茶室とともに作った茶庭。

阿波国分寺庭園（桃山初期）徳島市国府町矢野　枯山水と池庭で、その石組の豪華さに秀れている。

安国寺庭園（桃山）広島県福山市鞆町後地　安国寺恵瓊作。蓬莱式の枯山水で、巨木の蘇鉄がある。

依水園（明治）奈良市水門町　東大寺南大門を借景とする池庭。近代の自然主義庭園の代表である。

居初氏庭園（江戸初期）滋賀県大津市本堅田町　藤村庸軒・北村幽庵作庭。書院式茶亭と茶庭が揃って保存されているものとして唯一の名園である。

内々神社庭園（江戸初期）愛知県春日井市内津　神社本殿の裏庭で、山畔下の池庭。

裏千家今日庵露地（江戸初期）京都市上京区小川通寺ノ内上ル　元伯宗旦作庭。侘茶を代表する宗旦の作で、当代の露路の代表。

永保寺庭園（南北朝）岐阜県多治見市虎渓山町　夢窓国師入寺以前の池庭。地割はよく保存されている。

円成寺庭園（平安）奈良市忍辱山町　天平の古刹を万寿一年(一〇二四)復興した当時の池庭で、中島を保存する。阿弥陀堂の前池。

円通寺庭園（江戸初期）京都市左京区西幡枝　伝後水尾院の離宮として造営されたあとに寺を設けた。庭は枯山水で全庭鮮苔の中に石組が多い。

円徳院庭園（桃山）京都市東山区高台寺下河原町　伝賢庭作庭。築山の滝石組と、枯池の鶴亀石組は特に豪健。

円満殿庭園（江戸初期）滋賀県大津市園城寺町　正保五年(一六四八)明正帝の旧殿を移建したときの池庭で、鶴亀島その他の石組が美しい。

大沢池庭園（平安）京都市右京区嵯峨大沢町　弘仁四年(八一三)前後にできた嵯峨天皇の仙宮の池庭で、中島と岩島を保存し、別に枯滝としての名古曾の滝趾石組もある。

小川氏庭園（室町）島根県江津市和木　小川氏はこの地方の豪族で、池庭山畔にある石組が傑出。

園城寺庭園（飛鳥）滋賀県大津市園城寺町　金堂閼伽井屋付近に組まれた石組の一部は、飛鳥時代の作品では傑出している。

偕楽園（江戸初期）茨城県水戸市常磐町　徳川頼宣、頼房らによって水戸の藩邸に築造された枯山水的庭園。広大であり、植樹が美しい。

桂離宮庭園（桃山・江戸初期）京都市西京区桂清水町　八条宮初代智仁、二代智忠親王によって造営された園池で、茶亭・書院とともに池庭・茶庭も完全に保存され、現存する庭園の最高を誇っている。

亀石坊址庭園（室町）福岡県田川郡添田町英彦山　雪舟作庭の山畔下の池庭で、石組は特に傑出。

官休庵露地（江戸中期）京都市上京区武者小路小川東入ル　三千家の一つ武者小路千家の茶庭。初代一翁宗守が創立したが代々の宗家の手で復興、保存されている。

観音院庭園（江戸初期）兵庫県宝塚市中山寺　枯山水で、蓬莱石組はなかなか強くて美しい。

願行寺庭園（江戸初期）奈良県吉野郡下市町　池庭で山畔を築山風にみせ、中島もある。

勧修寺庭園（平安）京都市山科区勧修寺仁王堂町　宇治大領宮道弥益時代の池庭で、中島三島があり、石組はないが、よく平安期の地割を保存。

勧持院庭園（桃山）京都市下京区猪熊五条下ル　加藤清正作庭。枯山水で、正面築山部の石組はなかなか豪健であり、枯滝石組付近が特に傑出している。

北畠神社庭園（室町）三重県一志郡美杉村　細川高国作庭。北畠晴具の館に作られた池庭で、細川氏得意の曲水式がめずらしく、石組も豪華である。

玉鳳院庭園（江戸初期）京都市右京区花園妙心寺町　枯山水で集団石組が特に美しい。

清水成就院庭園（江戸初期） 京都市東山区清水一丁目　雪月花三庭の中の月の庭といわれ、池庭で中島や滝がある。袖形手水鉢や三角灯籠もある。

久門氏庭園（江戸初期） 愛媛県西条市中野　江戸時代初期の民家の庭としてめずらしく石組がよい。

小石川後楽園（江戸初期） 東京都文京区小石川　徳大寺左兵衛作庭。寛永年間、水戸徳川氏の別邸として作庭された大池庭で、築山の自然笹大刈込や、大堰川の流れの景、その池石組が豪華で美しい。

後楽園（江戸初期） 岡山市後楽園　津田永忠作庭。元禄年間岡山藩主池田氏の経営で、大池庭沢の池には中島があり、流れや流れ座、唯心山の石組や滝や茶亭もあり、日本三公園の一つ。

光前寺庭園（鎌倉） 長野県駒ヶ根市赤穂　伝蘭渓道隆作庭。本寺開山堂の池庭で、竜門式の滝が傑出。

興禅寺庭園（江戸初期） 鳥取市栗谷町　鳥取藩池田氏の関係で、宝永年間にできた池庭。築山と石組は傑出している。

西江寺庭園（江戸初期） 愛媛県宇和島市竜華寺前町　築山石組と中島石組ともに傑出している。

雑華院庭園（江戸初期） 京都市右京区花園妙心寺町　妙蓮寺玉淵坊作庭。枯山水で、十六羅漢石組という。

三千院庭園（江戸初期・江戸末期） 京都市左京区大原来迎院町　上部を有清園（江戸初期）、下部を聚碧園（江戸末期）とよぶ池庭で、青苔と石組がみられる。

慈照寺（銀閣）庭園（室町） 京都市左京区銀閣寺町　伝善阿弥作庭。足利義政の山荘として、文明一四年（一四八二）から作庭された東山殿の池庭。石組も豪華であり、別に銀沙灘と向月台の砂盛も美しい。

詩仙堂庭園（江戸初期） 京都市左京区一乗寺門口町　石川丈山が隠棲して作った庭で、情趣に富む。

志度寺庭園（室町・昭和改修） 香川県大川郡志度町　細川頼之作庭。曲水式の池庭、近年復原改修（重森）した、曲池と石組の豪華な庭。

聚光院庭園（桃山） 京都市北区紫野大徳寺町　方丈書院の前庭で、枯山水、石組が傑出している。

渉成園（平安） 京都市下京区間之町通正面玉水町　河原左大臣源融の山荘。広大な池庭に中島多く、江戸初期に石川丈山が一部改作した。茶席三亭とともに風流閑雅。

正伝寺庭園（江戸初期） 京都市北区西賀茂鎮守庵町　七五三の刈込ばかりの枯山水がめずらしい。

真珠庵庭園（室町） 京都市北区紫野大徳寺町　小石の七五三枯山水で、小庭ながら美しい。

真如院庭園（桃山） 京都市下京区猪熊通五条上ル　織田信長が足利義昭のために作庭した流れ本位の枯山水であるが、近年復原改作（重森）した。

瑞応院庭園（現代） 滋賀県大津市坂本本町　重森三玲作庭。二五菩薩聖衆来石組の枯山水。

瑞峯院庭園（現代） 京都市北区紫野大徳寺町　重森三玲作庭。京都林泉協会四〇周年記念の枯山水。

成趣園（江戸初期） 熊本市出水町　菅野甚斎他作庭。熊本藩細川氏の大池庭。芝生の連山と清水湧出の池水が美しく、枯滝石組も傑出している。

千秋閣庭園（桃山） 徳島市城内　上田宗箇作庭。藩主蜂須賀家政時代の作庭で、枯山水と池庭があり、石組の豪健無比な名園。

仙洞御所庭園（江戸初期） 京都市上京区御苑内　小堀遠州作庭。後水尾院の仙洞として作庭された池庭で、広大無比。豪華な石組と浜の雫石敷が傑出。

宗隣寺庭園（南北朝） 山口県宇部市西区小串　近年復原修理した際、池庭から「千潟様」と「夜泊石」が出現した。池庭ではめずらしい。

退蔵院庭園（室町） 京都市右京区花園妙心寺町　伝狩野元信作庭。池庭的枯山水で、亀島と対岸の石組が傑出している。

大徳寺方丈庭園（江戸初期） 京都市北区紫野大徳寺町　天祐和尚作庭。禅院式枯山水の代表で、石組が傑出。

多賀大社庭園（桃山） 滋賀県犬上郡多賀町　もと不動院の庭。池庭で石組は豪華である。

竹林院庭園（桃山） 奈良県吉野郡吉野町　大池庭で中島その他の石組が美しい。

智積院庭園（江戸初期） 京都市東山区東大路七条　瑞応伯如僧正作庭。延宝年間の作庭で、池庭全体が美しい。

知恩院庭園（鎌倉） 京都市東山区林下町　足利尊氏創建の常在光院時代の池庭で、地割をよく保存。

伝法院庭園（江戸初期） 東京都台東区浅草寺内　二大池庭があり、枯滝石組は美しい。

天竜寺庭園（鎌倉） 京都市右京区天竜寺芒ノ馬場町　蘭渓道隆作庭。池庭は平安朝、石組は鎌倉時代。もと後嵯峨院の仙洞で、泉石は特に傑出。

東海庵庭園（江戸末期） 京都市右京区花園妙心寺町　『築山染指録』の筆者東睦和尚作庭の枯山水で、書院の西庭と、方丈との中庭もある。

東光寺庭園（鎌倉） 山梨県甲府市里垣　蘭渓道隆禅師作庭。山畔の石組は枯滝枯流、水本位のもので鯉魚石を上部に用いた点で天竜寺と同様である。

等持院庭園（南北朝・江戸中期） 京都市北区等持院北町　尊氏以来、足利氏の寺で、東の真如院池庭（南北朝）と合し、北庭は江戸中期に改作された。

東福寺方丈庭園（現代） 京都市東山区本町一五丁目　重森三玲作庭（一九三九）。方丈の四方に枯山水を作る。南庭石組本位、北庭市松紋、東庭北斗七星、西庭井田の近代感覚のもの。

名古屋城三の丸庭園（桃山） 名古屋市中区警察局内　旧柳の丸池庭（涸）で、枯滝石組が豪華。

名古屋城二の丸庭園（桃山） 名古屋市中区旧二の丸　文禄年間、福島正則入城時代の作庭。池庭（涸）築山中島の石組が豪華な玉澗流作庭。

南禅寺本坊方丈庭園（江戸初期） 京都市左京区南禅寺福地町　竜安寺式の枯山水だが植栽もある禅院庭園。

南宗寺庭園（桃山） 大阪府堺市南旅籠町　流れ本位の枯山水で上部に枯滝がある。近年森蘊によって修理された。茶亭と手水鉢も有名である。

西本願寺虎渓庭園（江戸初期） 京都市下京区堀川通七条下ル　伝賢庭作庭。対面所東庭で、石組の豪華な池庭式の枯山水。切石橋は桃山式のもので、書院とともに完備している。

二条城二の丸庭園（桃山） 京都市中京区二条通堀川西入ル　伝賢庭作庭。慶長六年（一六〇一）徳川家康によって修理された。上部に飛濤亭の茶庭が見える。

根来寺庭園（江戸初期） 和歌山県那賀郡岩出町西坂本　大伝法院奥庭で、池庭の石組は美しい。

能仁寺庭園（桃山） 埼玉県飯能市飯能　山畔下の池庭で、石組は特に豪健、関東有数の庭。

白沙村荘庭園（現代） 京都市左京区浄土寺石橋町　橋本関雪作庭。橋本画伯閑居の池庭で、植栽と石造美術品が多い。

兵主大社庭園（鎌倉） 滋賀県野州郡中主町五条　五条氏の池庭。のちに社地となる。池割と野。

平等院鳳凰堂池庭（平安） 京都府宇治市宇治蓮華町　池庭は上古式。荒廃したが鳳凰堂を写して優美である。

芬陀院庭園（室町） 京都市東山区本町一五丁目　雪舟禅師作庭。雪舟初期の枯山水鶴亀の庭。

保国寺庭園（室町） 愛媛県西条市中野　室町初期の池庭で、枯滝付近亀島の石組が傑出している。

摩訶耶寺庭園（平安） 静岡県引佐郡三ヶ日町　池庭の築山・中島・出島の各石組は特に傑出し、三尊石組には、名古曾式の手法を見る。

松尾神社庭園（桃山） 滋賀県八日市市松尾町　桃山初期の枯山水。蓬莱式で、鶴亀石組が特に傑出。

曼殊院庭園（江戸初期） 京都市左京区一乗寺竹内町　良尚法親王が慶安三年（一六五〇）作庭した枯山水で、書院とともに完結し傑出している。

万福寺庭園（室町） 島根県益田市益田　雪舟禅師作庭。益田氏に招かれた雪舟が、医光寺とともに作庭した池庭。築山の蓬莱石組は特に傑出する。

政所坊址庭園（桃山） 福岡県添田町英彦山　池庭の石組は豪健で、近年修理して美しくなった。

妙法院御座の間庭園（江戸初期） 京都市東山区東大路七条上ル　池庭で築山部枯滝などの石組が美しい。

明治神宮庭園（現代） 東京都渋谷区代々木　池庭で築山や滝の石組に見るべきものがある。

藪内宗家露地（江戸初期） 京都市下京区西洞院正面下ル　剣仲紹智作庭。書院式を加味した茶亭として完存している。燕庵その他の茶亭の役石・飛石・敷石・竹垣に見るべきものがある。

唯念寺庭園（室町） 滋賀県犬上郡豊郷町四十九院　枯山水で、滝付近の石組を保存し傑出する。

来迎寺庭園（桃山） 滋賀県大津市下坂本町　千葉寺宗心作庭。立花の様式を入れためずらしい枯山水で、石組がよい。

楽楽園（江戸初期） 滋賀県彦根市金亀町　香取某作庭。玄宮園と隣接し、井伊家の枯山水。石組が傑出する。

六義園（江戸初期） 東京都文京区本駒込六　柳沢吉保作庭。元禄八年（一六九五）に作られた大池庭で、築山や滝や流れ、また茶亭その他がある。

栗林園（江戸） 香川県高松市栗林町　古く生駒氏時代からの作庭。大池庭に築山・石組・植栽多く、特に南湖は寛永期だけに傑出する。

竜安寺庭園（室町） 京都市右京区竜安寺町　細川政元時代の初期枯山水。一木一草がない七五三式の庭で、日本一の称があり、傑出している。

竜潭寺庭園（江戸初期） 静岡県引佐郡引佐町井伊谷　池庭で築山の石組が傑出している。

輪王寺庭園（江戸中期） 栃木県日光市山内　大池庭で池畔のサツキその他の植栽が美しい。

臨済寺庭園（江戸中期） 静岡市大岩町　池庭で石組と植栽が美しい。

霊雲院庭園（室町） 京都市右京区花園妙心寺町　是庵作庭。小庭の蓬莱枯山水ながら、石組が傑出。

霊洞院庭園（江戸初期） 京都市東山区大和大路四条下ル　池庭・中島その他の石組や舟石もある。

鹿苑寺（金閣）庭園（鎌倉） 京都市北区金閣寺町　もと西園寺家の山荘。のちに足利義満が修理した広大な池庭。中島その他の石組の石島は豪華を極め、竜門の滝も石組が傑出している。

和歌山城旧二の丸庭園（桃山） 和歌山市城内　山畔を利用した池庭で石組が豪健。

（重森三玲選）

れた。
　江戸時代初期には天下が泰平となり、全国に諸大名が分布した関係で、大名庭園を中心に、寺院の庭園も大名の加護で作庭されたから、広大な池庭が多く出現した。東京の小石川後楽園・旧芝離宮・伝法院・六義園・旧浜園（浜離宮）の諸庭、栗林園（香川）の庭、岡山の後楽園・衆楽園の両庭、成趣園（熊本）の庭、天赦園（愛媛）の庭その他がある。これらの大池庭には、茶亭や露地も付設され、舟遊式と回遊式と観賞式とが総合され、従来の各時代の庭の様式も取り入れられた。
　一方また、寺院の庭の中には枯山水や池庭も多く、この時代ほど多くの庭ができたことは他に見られない。枯山水では、京都の大徳寺方丈・酬恩庵方丈・金地院その他数多く、池庭では京都の智積院・清水成就院、興禅寺（鳥取）・円満院（滋賀）の諸庭園その他がある。これらの当代諸庭園は、自然主義的な傾向が強く、池水は浅く、石組と植栽は豊かで、優雅な景が盛られた。さらに大刈込も盛んとなり、京都の修学院離宮上の御茶屋、正伝寺の庭、慈光院（奈良）の庭、大池寺（滋賀）の庭などが代表する。
　江戸時代も中末期になると、急に庶民の庭が起った。豪商や豪農たちの庭が急に出現した。しかし、封建性の強かったこの時代では、庶民に一応の力はできても、創作的なものはなく、かつ意欲の欠けた弱い庭となり、石組も小石を多数用い、刈込も小刈込が流行し、すべての点で定型化していったから、傑出したものは見られなくなった。この時代の特色として、北村援琴の著『築山庭造伝前編』や、籬島軒秋里の『同後編』または『都林泉名勝図会』などが出版されて、大衆の庭の指導書が流行したが、逆に庭園は定型化していった。したがって、元禄を降ったこの時代の庭は、堕落の一途をたどったのである。
　近代になると、大衆の庭が江戸中末期からの伝統によって発展し、明治に入ると洋風庭園も影響した。そしてまた、各官立大学の農学部系に造園科が設置されたり、造園専攻の人々の著書も多く出版され、あるいはまた各地に公園などが設置された。これで一応大きく発展したはずであるが、事実としては、創作的な庭、芸術性豊かな庭は生まれなかった。明治三七、八年の日露戦争後、各地の成金が豪勢な金をかけた大庭園が多く出現したが、自然主義以外のものがなく、借景式大庭園を模倣した程度のものしか出現しなかった。
　大正期に入ると、いっそうこの傾向が盛んになり、多くの庭が出現したが、指導者が農学部系の人々であり、庭師はただ単に技術の伝統に終始したから、傑出したものは見られなかった。昭和期に入っても、依然としてそうした傾向が続いた。そしてついに第二次世界大戦期に入って庭は中断した。やがて終戦期を境に、ようやく、庭園が創作でなければならないことや、芸術作品であることの自覚が見られ、今日もなおかつ一部の人々に限られるが、それにしても、やっと今後の作庭に期待し得る時代に入った。庭を専攻する大学や、出版物も高度になりつつあるが、庭園は大衆が反省し自覚しない限り、傑出したものは作庭されないといえる。
〔作庭〕日本の風土は、海に囲まれた島国であり、湿度の高いことは他国にまさっている。そのために、春夏秋冬の四季の調和が豊かであり、草木が生い茂り、深山幽谷の青緑紅葉、四季の花を見、いたるところの山谷に清流が流れ、大自然の風景美は、盆栽的ながら美観の極致である。そこに発生し、発達した日本庭園は、あくまでも日本の風景美を再現することに基本が生まれた。『作庭記』の冠頭に、
　石をたてん事、まつ大旨をこころふべき也
一、地形により、池のすかたにしたかひて、よりくる所々に、風情をめくらして、生得の山水をおもはへて、その所々はさこそありしかと、おもひよせ〳〵たつへきなり。
一、むかしの上手のたてをきたるありさまをあととして、家主の意趣を心にかけて、我風情をめくらしてたつへき也。
一、国々の名所をおもひめくらして、おもしろき所々を、わかものになして、おほすかたを、そのところになすらへて、やはらけたつへき也。
とある。「石をたてん事」というのは、庭を作ることの代名詞である。ここで「生得の山水をおもはへて」とあるのは、生きた風景の美を思い出してという意味で、そうした風景の美を所々に構成表現することを念願としている。そしてまた、昔の名人の作庭したものを手本とし、家主の主張もとり入れ、その上に作者の創作態度を具現することを主張している。さらに各地の名所をよく研究し、それを創作の上に表現することを本旨とした。このような関係で、日本の庭園は、自然の風景を根幹とするが、狭い土地に大自然を表現する関係から縮景主義をとり、必然的に部分的に抽象的表現を見せるのであった。したがって日本庭園は、ただ単なる自然主義や写実主義のものではない。
　平安期から鎌倉期の庭園には、平面の地割を特に重視し、幾何学的・有機的に整然とした地割が出現し、これを高所から俯瞰することによって、かならず金閣のような楼閣を設けて、二階三階から俯瞰的観賞にあてた。この平面の美的構成の上に、立体構成を併用することを忘れなかったから、古い時代の庭園ほど傑出した。
　日本庭園では『作庭記』の主張のように、石組が骨子とされた。平安期では大和絵と同調し、鎌倉以後では北宗水墨山水画に大きく影響された。したがって庭石材料も、前者は各地の山石を用い、後者は紀伊、伊予の緑泥片岩を主材料とした。
　庭園には平安期を中心に遣水という稲妻形の曲線による流水を用い、または前栽と称する野草本位の風情のあるものが一部に作られたが、主目的は池庭であった。池庭には洲浜形という海岸線を抽象した曲線を用い、中島や岩島を配して海洋風景を見せた。そしてまた、四季の庭として、東部に桜その他を植えて春の庭とし、紅葉種の植栽を植えて西部に秋の庭を設け、新緑の植栽を南に設けて夏の庭とし、築山の雪を観賞する北の庭を冬の庭とした。江戸時代以後の庶民の庭になると、書院の前庭とか後庭とされ、桃山期の茶亭や茶庭も加増され、庭中に飛石や敷石、または石灯籠や手水鉢も配置された。桃山期の茶人は高度な観賞眼があったから、石灯籠や手水鉢に、鎌倉期を中心とする高度な石造美術品を庭中に入れたが、江戸期以後は観賞眼が低下して、創作を試みながらも、傑出したものはできなかった。
　庭園に付属する竹垣の類では、建仁寺垣・大津垣・鉄砲垣・四ツ目垣・金閣寺垣・銀閣寺垣・大徳寺垣・桂籬・光悦垣などの種類が主流となっているが、多少の創作はあっても、従来の竹垣は伝統を一歩も出なかった。そこで今日では、各作庭ごとに、思い切ったデザインを施した多数の種類の創作竹垣を作る試みがなされている。また敷石には、目地の扱いによって地紋の変化を見るが、玉石敷・氷文目地・霰こぼれなどが一般で、別に桂離宮の栗石敷、真の飛石などは創作的である。
〔庭園の作者〕庭園の作者について一考すると、飛鳥時代には蘇我馬子・路子工があり、奈良時代では橘諸兄、平安期では巨勢金岡、百済河成、源融、藤原兼明・頼道・良経・定家・俊綱、琳賢、増円僧正、静玄、静意、蘭渓道隆、梵仙竺仙、室町期では、任庵主、河原者善阿弥、又五郎、左近四郎、雪舟禅師、宗長、細川高国、古岳禅師、桃山期では、朱慶坊、千薬寺宗心、上田宗箇、賢庭などがあり、江戸時代では、*小堀遠州、片桐石州、玉淵、正阿弥、玄宅、光悦その他があった。
　作庭に関しては、設計と指導をする人々と、施工の人々があり、古く設計指導は、天皇をはじめ王侯貴族または武家自身がおこなったが、室町以後には河原者一派がすべてをおこなった。下賤の人人ながら、審美眼に高度なものがあったから名園ができた。桃山期以来、当代一流の茶人がこれに代ったので、名園が出現したが、明治以後では単なる庭師の設計施工で堕落した。しかし今また本来の姿に帰りつつある。〈重森三玲〉

●中国の庭園　中国の庭園は古代の周時代にはじまる。『詩経』の「大雅篇霊台」の章に「霊台を経始し、これを経しこれを営む。庶民はこれをおさめ、日ならずしてこれを成す。経始することをすみやかにすることなかれというも、庶民は子のごとくきたる。王が霊囿にいませば、麀鹿の伏すところ、麀鹿は濯々たり、白鳥は翯々たり。王が霊沼にいませば、みちみちたる魚は躍る」とある。この『詩経』は孔子の編纂するところといわれ、また孟子にもこの詩が記されているので、春秋時代（前七二二―前四八一）ごろにはすでに園囿は諸侯が経営していたと考えられ、『春秋左氏伝』にも園囿の記載がある。囿というのは動物を飼養するところ、圃というのは果樹・蔬菜を植えたところ、園というのは花卉を植えたところで、漢時代になるともっぱら園の字が庭園の意として用いられる。
　漢時代になると武帝が建元三年（前一三八）に、渭水の南の秦の始皇帝の造った旧苑（園と同音）を改修して上林苑を造営した。この上林苑の規模は広大で周囲は三〇〇余里（百数十キロ）もあり、苑内には離宮を七〇余処に建築し、元狩四年（前一一九）には周囲四〇里（二〇余キロ）もある昆明湖をはじめ六つの大湖を造り相通じさせた。また甘泉苑を経営してその周囲は五四〇里もあったという。長安の宮殿に近い禁苑には太液池を造り、池を中心にしてまた多くの宮殿を建立して皇帝の常に遊ぶところとした。
　漢は大帝国であったのでこれほど巨大な豪壮の庭園を経営したが、三国時代をへて南北朝時代になっても、諸王朝は宮殿の近くに大小の庭園をもち、南朝の晋・宋など歴代の王朝は都の建康（現在の南京）に華林園を置いた。江南の地は気候温暖で樹木が多く丘陵・湖沼があるので経営は容易である。北朝の北魏王朝は洛陽を都とし、宮廷の近くにやはり華林園という大庭園を建造し、内に大湖・丘陵を築いて皇帝の遊楽の用に供した。
　民間の庭園についてみると、漢時代には長安に近い茂陵に住んだ富豪の袁広漢が、北山の下に東西四里、南北五里（約三キロ）の庭園を築き、岩石

庭　園

↑ 2

↑ 1

↓ 4

↓ 3

中国の庭園

1.北京の禁苑の一つ，北海園静心斉の小橋と山石（清代）　2.北京万寿山の荇橋　乾隆時代造園　3.南海蓼韻東側石庭の一部（清代）4.揚州痩西湖の一角（清代）

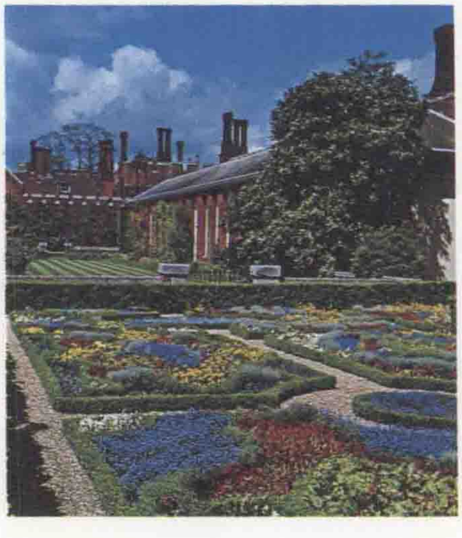
↑ 6

↑ 5

西洋の庭園

5.イタリア式庭園　別名ルネサンス様式ともいう　6.ドイツの機能主義的構成の庭　ルートウィクブルク　7.イギリス　ハンプトンコート宮殿庭園（16世紀）　8.フランス　ベルサイユ宮庭園（17世紀）

↓ 7



↓ 8

を積み水泉を通じ各所に家屋を配置した。北魏時代も同様で、貴族たちは洛陽の郊外にそれぞれ趣のある庭園を持っていたということが『洛陽伽藍記』に記載されている。

隋・唐時代はまた天下が統一され、隋の煬帝は土木事業を好んだので長安・洛陽の建設は盛んになったが、この王朝は短く、唐王朝がこれに代った。唐は長安の都の宮殿のかたわらの禁苑に大明宮その他の宮殿を造営し、太液池を中心として大庭園が設計された。また最大の離宮を驪山に経営し、太宗の貞観一八年（六四四）に閻立徳（画人閻立本の兄）に命じて行宮を建築し、高宗はこれを温泉宮と名づけ、玄宗は華清宮と改めてさらに長生殿をはじめ諸宮殿を建立して楊貴妃とともに遊んだ。また太宗は隋の行宮の仁寿宮の跡に九成宮を建築して、書家の欧陽詢に命じて『九成宮醴泉銘』を書かせ碑を立てた。この時代の大詩人白居易（楽天・七七二―八四六）は江南の蘇州・杭州の太守をしていたが、彼は太湖の巨石を大運河（隋煬帝が建設）を利用して洛陽に運び、はじめて巨石を中心とした庭園を造った。中国人の奇石を愛好する思想はこの時代に起り、ほかにも数人の愛石家がいた。

宋時代は北宋末の徽宗皇帝が大庭園を経営し、園内に艮嶽という太湖石を積重ねた仮山を築き、太湖から巨大な石を運ぶ船を花石綱と人々は称し、曳船の人夫の乱暴を恐れた。なかには橋を破壊し城門を損傷するほどの巨石もあった。北宋はこの庭園建築で亡びたともいわれる。

元王朝（一二六〇―一三六八）は大都（今の北京）を首都としたが、この時代に北宋都の遺址から太湖石の巨石を運び、北京の内苑（北海）などに使用したことも考えられる。明王朝（一三六八―一六四四）は大都を北京と改め、永楽帝のときから首都となったが、宮廷・禁苑はその旧によって規模を整備したにすぎなかった。

清王朝（一六四四―一九一二）は明の宮殿・禁苑をそのまま利用したが、この塞外出身の帝王は内廷よりも郊外を好み、康熙帝は西郊に暢春園を築き、さらに円明園を営んだ。雍正帝は康熙帝より円明園を賜わり、即位後はここに多くいたが、次の乾隆帝（一七三六―九五）はこの円明園の規模を大きくして世界最大の庭園とした。丘陵と泉流・湖水を利用して一景ごとに宮殿・楼閣・亭榭を設けて四〇景とし、また西洋建築を建て噴水を設けた。熱河の避暑山荘、禁苑の北海・中海・南海、皇太后のために造園した頤和園（万寿山）など、乾隆帝の庭園趣味には驚嘆すべきものがあった。

民間の庭園は、江南ことに水都の蘇州において宋時代から名園が経営され、明時代においては文人の中心地となったためさらに多くの名園が築かれた。そして明末には文徴明の子孫である文震亨は『長物志』を著わして庭園について細述し、また計成は『園冶』という庭園の専門書を著わした。清時代には揚州が大運河の港として繁盛し、富豪が多くなり文人墨客も集ってきたので、自然の山水美を利用した庭園が数多く造られ、その造園師は北京に招聘されて禁苑の仕事に従事せしめられた。

現在は北京の禁苑・離宮が修復されるほかに蘇州の拙政園・留園・獅子林などの名園が復旧し、また上海・杭州・揚州・広州そのほか各地方の名園と称せられてきたものはすべて政府の努力によって復興し、民衆の清遊の場所として提供されている。〈杉村勇造〉

●ヨーロッパの庭園 現代ヨーロッパの諸国語において、庭園はふつうゲルマン語系の言葉でいい表わされている。たとえば garden (英)・jardin (仏)・giardino (伊)・jardín (西)・Garten (独) などである。言語史的にみれば、これらの基礎となる共通の語根は gher- であり、その意味は土地に関わる支配ないし囲い込みである。これが古ノルド語の gardhr 古高ドイツ語の garto フランク語の gardo アングロ・サクソン語の gyrdan などへ転訛し、さらに俗ラテン語へ入って gardinus となり、それから古北フランス語の gardin から中世英語の gardyn などへ移行してゆく。

地中海東部の古典古代は、それ自身の用語をもっていた。しかしギリシア語の παράδεισος は、本来古代ペルシア語の pairidaëza による借用語であって、類語（たとえば παρδης）も含めて旧約聖書の正典や外典のギリシア語文献のうちに特殊な使われ方をされており、また、κῆπος や ἀμπελών のような語もほとんど果樹園などの実利的な苑囿を表わす語にすぎず、このことはじっさい古代ギリシアで愉楽的な庭園への言及やその痕跡がまれにしか見受けられない史実に対応している。これに対してローマにおける造園は主要な文化創出の一現象であり、horti (単数は hortus) という名称によって総合的な内容をもつ苑囿が表わされている。

ゲルマン語派のうちで、上述の諸語が示す意味はほぼ同一で、「囲い地」をさしていると見なされる。それはまずおそらく共同体（村落および部族）の生活のなかで家畜を飼育する場所であったろう。のちにそれは王や貴族の狩猟用の動物を養う動物園 (park) をも含め、その park という語はついで、木材供給区域としての植樹園、および蔬菜圃や果樹園を指すにいたる。そして居住文化一般の発展に伴い、実用性本位の内容から次第に離れて、それらの語は、香りのいい花樹や豊かな葉蔭を与える緑樹を植え込んだ憩いの場としての庭園を表わすようになり、ついには装飾的なまた観賞的な性格の苑囿（生垣・植栽・花壇・水利工事・地割・築土・石組・修景・囲壁などの造作をもつ）を示すにいたった。

〔庭園空間の誕生〕ヨーロッパの造園史は、かならずしも直続していないが、エジプトやメソポタミアにその先駆的な成態をもつといえよう。そこには陶器・壁画その他の描景や文献だけでなく、いくつかの遺趾にも元の姿をうかがえる機縁があり、さらに造園の特質や理念もあるところまで知られている。たとえばイスラムやユダヤではエスカトロジーと、エジプトや地中海圏ではユートピオロジーと結びつく造園の事実もあり、それらは日本における神仙思想や仏教的理念にもとづく作庭の思想史的な造成に対応している。

しかし西欧の造園作業がさまざまな建造物と組合わさって高度の内容の庭園空間を産み出すようになったのは、ローマ帝国の時代からである。ラテンの史書・文学・哲学・書簡などの著作のなかには、皇帝・貴族・富者・有力者たちの造園についての記述が多く散見されるが、とりわけ有名なのは、ローマ北方の田園に営む自分の二つの別荘（ラウレンティナ荘とトスカナ荘）について、小プリニウスが述べているものであろう。その詳細な描写は、後来の多くの専門家によって想像復原図が作製され、ヘレニズム文化の生活内容の豊潤さを今日に察知せしめる。しかし文章よりもじかに、ローマの庭園の現実をあざやかに目睹させてくれるのは、ベスビオ噴火の灰礫の堆土のなかから、発掘によって今その相貌を現わしつつあるヘラクラネウムとポンペイとの、二つの都市遺跡における一世紀後半の住宅の、各種内庭（アートリウム、ペリステュールム、クシュストゥス）であろう。またローマ郊外に残るハドリアヌス荘の古跡からも、当時の離宮遊苑の実態を多少なりと推知することができる。

中世における修道院の中庭は、薬草園や果樹園としての実用園か、そしてせいぜい瞑想のための遊歩苑を兼ねている場合がほとんどであるのに対して、主としてイベリア半島に残るイスラム系の宮殿庭園には、ビザンティン文明に特有な王侯貴族の日常生活の現世的愉楽をあまねく表現した潤沢なものがあり、その代表例であるアルハンブラの園は、幾つかの小内庭 (patio) から構成される壮麗な造園空間を形づくっている。なお中世には城や邸宅のうちに、遊びや愛の園亭のための迷園がその形態を完成させた。

〔近代庭園の三つのタイプ〕西欧の造園が典型的な様式を創出するにいたったのは、近世以後のことである。ルネサンスのころから産業革命の時代まで、門閥貴族や専制君主が都市や国家を支配する時期から、中間的生産者層やブルジョアジーが近代革命を遂行して市民社会を通開させてゆく段階まで、この近代の生成過程において新しい西欧文化は確立されたのである。大まかに見ると、この期間を通して時代様式はそのまま形態類型になるという関係が成立したといえよう。市民社会の徐々たる形成を基程とするこの時期には、造園思想の基本的な志向のはたらくところ、現世生活の物質的精神的な充実が図られていった。ここでは様式的に三つの焦点が段階的に結ばれてゆき、三つの国民の間で産み出された諸特徴や諸理念と、それらは相互に規制し合っている。その三つの焦点とは一六世紀までのイタリアのルネサンス、一七世紀を中心とするフランス(およびイタリア)のバロック、そして一八世紀イギリスのなかば自然主義的な、そしてなかばロマン主義的な思潮であり、さらに三つの理念は、それぞれその焦点に結びつくところの、台地の展望性 (vista)、平地のフォルマリスム（整形性）とディナミスム（力動性）、そして風致性である。

イタリア・ルネサンス期をもっともよく特性づける明澄な庭園は傾斜地に設けられ、何段かの露壇の上に池泉・水盤・落水 (cascata)・花壇・芝生・叢林 (bosco)・彫像・柱廊・建築などを配置しつつ、しかも園路や林の切開をもって遠方へビスタを放散させる華麗さをもっている。フィレンツェのボボリ苑、その郊外のメディチ家系のビラ（フィエゾーレ荘・ペトライア荘・カステロ荘・パルミエーリ荘など）はその典型的な例である。

フランス・バロック期の最大の造園は、ルイ一四世と*ルノートルによるベルサイユ宮園であることはいうまでもない。大胆な地割、幾何学的な造型、深い遠望をたたえる十字形の大カナル（運河）、豊富な彫像と並木とに縁どられたアレなどが、いくつかの花壇・植栽・ボスケ・芝生・疎林・密林・噴泉池・噴水・泉水、そして無数の彫像と結びつけられて、整形性と力動性とを万全に生かしたデザインの、広大な苑囿の造営となっている。これは一つのそして最高の範型であり、フランス国内のみならず全欧にわたってこの様式と形態にならった宮苑と庭園とを、数多く生み落としているのである。たとえばロンドン西南郊のハンプトン・コートのなかば、ウィーン郊外のシェーンブルン宮苑、ミュンヘンのニンフェンブルクの宮苑とポツダムのサン・スーシー、コペンハーゲンのフレーデンスボリ、マドリード郊外のラ・グランハ宮苑など。

次には、あまりにも整いすぎ、木立や植栽にも装飾的な刈込み (tapiarie) を施しすぎ、そして自然を抑圧している、この幾何図形的な造園に対する反動として、非整形で、自然に順応し、風景を流し入れ、外界との間に墻壁をもたない、自由で曲線的で夢想に富む庭園が、イギリスから発生した。自然の景観をできるだけ残し、不完全な部分だけ除くか補うかし、人工的な印象づくりを及ぶ限り避ける。そこには中国への模倣もあれば、ロマン主義の反映もあり、またJ・J・ルソーの思想すら影響している。それは牧歌的で感傷的でもあれば、荒々しく寂寥でもある。しかし結局、調和的で慰藉的な風景式の庭園なのである。

〔現代の公共庭園〕すべて華麗で豪奢な庭園は、長い歴史のなかでの覇者たちが造出したものであった。造園家自身の名は伝えられないわけではないが、その栄誉はなんらかの意味での権力者たちによってわかち与えられたものであった。近代的な都市化が進んでゆく段階で、市民社会はみずからの手で公共の庭園を創設する。現代の造園は都市公園の形成、田園都市の建設から始まった。もちろん、富者たちの個人庭園も続いて産出されているが、今や西欧の造園家は、多種多彩な公共庭園の造営をもって、もっとも重要な課題に対応しているのであり、また創造的な着想を社会的責任の遂行と結びつけながら、その実現に努めているのである。また、国立公園の整備などにもみられるように、及ぶかぎり自然の風致を生かしながら、歴史や文化との調和をはかる思想が支配的である。〈佐々木斐夫〉

📖重森三玲著『庭園の美と鑑賞法』(一九六六・宝文館出版) ▽京都林泉協会編『推賞日本の名園』全二冊 (一九七三・誠文堂新光社) ▽杉村勇造著『中国の庭園』(一九六八・求竜堂) ▽岡崎文彬著『ヨーロッパの造園』(一九七〇・鹿島研究所出版会)

ティシュバイン Tischbein 一八、九世紀に一族から多くの画家を輩出したドイツ、ヘッセンの家系。そのなかでも、カッセルの宮廷画家や美術院長を勤め、ロココ風の肖像や雅宴画を描い

たヨーハン・ハインリヒ Johann Heinrich (一七二二—八九)、その甥でライプチヒの美術院長となり、ロココから古典派へ移った肖像画家ヨーハン・アウグスト・フリードリヒ Johann August Friedrich (一七五〇—一八一二)、その従弟で、古典派の画家ヨーハン・ハインリヒ・ウィルヘルム Johann Heinrich Wilhelm (一七五一—一八二九) が有名である。

この最後のウィルヘルムは、古代研究家および収集家としても知られる。彼はハイナに生まれ、オイティンに没した。カッセルの伯父ハインリヒおよびハンブルクの伯父ヤーコブ Jakob (一七二五—九一) のもとで修業し、以後一七七九年まで主としてブレーメン、カッセルおよびベルリンに住んで肖像画家として活躍した。その後奨励金を得てイタリアに遊学し、帰国後まもなくゲーテのすすめで再度イタリアにおもむいた。以後九九年までのイタリア滞在中にゲーテと親しく交友したことは詩人の『イタリア紀行』に書かれている。八七年ローマで有名な『カンパーニャのゲーテ』(フランクフルト市立美術館) を描いた。同年ナポリに移住し、そこで美術アカデミーのディレクターを勤めた。ドイツ帰国後はハンブルクに住み、古典主義にもとづく画風を推進した。〈野村太郎〉

ティツィアーノ 「ビーナスとアドニス」(1520ごろ) ロンドン ナショナル・ギャラリー

鄭燮 ていしょう (一六九三—一七六五) 中国、清代の書家・画家。字(あざな)は克柔、号は板橋。江蘇省興化県の人で、康熙三二年に生まれ、乾隆元年(一七三六)に進士の試験に合格して官は山東省濰県の知県になったが、官を捨てて故郷に帰り書画をもって生活の資にあてた。彼は性質が豪爽で遊侠を好んだが、詩文に巧みで書は漢隷の古体をとった楷行の新しい分野を開き、画は墨竹画を能くして名声を博した。揚州に居住していたので多くの名士と交わり、また画価を定めて人の需(もと)めに応じたので作品も多くのこっているが、名声が高いので偽作も作られている。揚州八怪画人の一人に数えられている。乾隆三〇年、七三歳で卒した。〈杉村勇造〉

ティツィアーノ Vecellio Tiziano (?—一五七六) 盛期ルネサンスのイタリアの画家。*フィレンツェ派の彫刻的な形態主義に対して*ベネチア派の絵画的な色彩主義を確立し、ほとんど一世紀に及ぶ長い芸術活動をつづけた。北イタリアのピエーベ・ディ・カドーレに生まれ、ベネチアに出てジョバンニ・*ベリーニに師事し、同門の*ジョルジョーネからも影響を受けた。記録に残る最初の仕事は、一五〇八年にジョルジョーネの助手としてフォンダーコ・ディ・テデスキ(ドイツ人商館)に描いた壁画(模写の版画だけ現存)で、それ以前の作品は不明。「知られざるティツィアーノ」の期間が長すぎるので、生年を一四八八年から九〇年の間に推定する説がある。初期の作風はベリーニやジョルジョーネに従っており、ビッティ美術館の『合奏』などはジョルジョーネの作か彼の作か判然としないが、ボルゲーゼ美術館の『聖愛と俗愛』はすでに独自の写実的な描写の手堅さと明快な色彩をみせ、一五一八年完成のベネチアのフラーリ聖堂の祭壇画『聖母昇天』では、先人の影響から脱して自由な動的表現への進路をとっている。マドリード、プラド美術館の『ビーナスの祭』や『酒神祭』をはじめ、二三年の『バッカスとアリアドネ』(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)などの一連の古典神話画、ドレステン絵画館の『貢の銭』、ルーブル美術館の『手袋をもつ男』などは、構図の動的リズムにいっそうの進歩をみせ、色彩も明度を増して、円熟した作風に達している。こうして確固とした地歩を築いた彼は、内外の諸王侯から委嘱を受けてますます名声をはせ、なかでもドイツ皇帝カール五世のために描いた三三年の『犬をつれた立像』(プラド)は、彼の肖像画中の傑作である。当時の『マリアの参詣(さんけい)』(ベネチア、アカデミア美術館)、『パルドのビーナス』(ルーブル)、『ウルビーノのビーナス』(ウフィーツィ美術館)などは、風俗画的・風景画的な要素を顕著にし、人間性に重きをおく独特の作風をみせている。また豊満な裸婦の表現も主要なモチーフをなし、四〇年代には『キューピッドとビーナス』(ウフィーツィ)、『音楽家とビーナス』(プラドその他)、『ダナエ』(ナポリ国立美術館その他)など、独自の官能性を発揮している。四五年には教皇パウルス三世からローマに招かれて『教皇パウルス三世と側近者』(ナポリ)を、四八年にはカール五世からアウグスブルクに招かれて『カール五世騎馬像』(プラド)を描き、円熟の絶頂ともいうべき技法を示している。またカール五世の息子フェリペ二世の数多い肖像、ビッティの『リミナルディの肖像』、そのほか数点残る自画像(なかでもプラドのもの)など、性格描写の鋭さは彼の透徹した写実の深さを物語る。晩年も制作力は衰えず、『荊冠(けいかん)』(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)のように、むしろ激情的な場面を好んで描き、しかもその筆触は強まり、その芸術は端麗な古典的様式から脱して激情的なバロック様式を先駆し、一七世紀の*ルーベンスや*レンブラントへの道を切りひらいた。ベネチアで没。〈摩寿意善郎〉

辻茂解説『世界美術全集2 ミケランジェロ・ティツィアーノ』(一九六七・河出書房新社)

鄭道昭 ていどうしょう (?—五一六) 中国、北魏の書家。字(あざな)は僖伯、滎(けい)陽開封(今の河南省開封)の人。名家の子孫である。北魏の孝文帝のときの秘書丞兼中書侍郎・中書令・国子祭酒などの中央の官を経てから平東将軍・光州刺史・青州刺史に進み、また秘書監となって熙平元年に卒した。彼は詩文に優れていたがまた書を好み、父鄭羲の碑や磨崖刻石碑などがある。刺史在官のときに刻した磨崖碑の文字は北魏時代の代表的な作品といわれている。彼の第三子鄭述祖(四八五—五六五)も書道にすぐれ、夫子廟堂碑・天柱山銘などの作が遺存している。述祖は北斉に仕えて儀同三司・兗州・光州の刺史となった。〈杉村勇造〉

鄭板橋 ていはんきょう ⇨鄭燮(ていしょう)

デイビス Stuart Davis (一八九四—一九六四) アメリカの画家。二月七日フィラデルフィアに生まれ、高校中退後、社会派画家ヘンライの研究所で学んだ。師とともに「八人組」を結成し社会主義リアリズムを推進したが、一三年にアーモリー・ショーをみて欧州の近代画にふれ、*キュビスムを研究した。三〇年代中ごろから明るい切紙状のフォルムを重ね、太い折れ線で描いた線の構成を重複させる独自な画面の形成に成功した。四〇年代には色彩をいっそう鮮明化し、抽象形体と強い線描を強調し、さらに文字の導入によってユニークな抽象様式を確立した。アメリカの独創的かつ先駆的な近代画家として高い評価を受け、戦後のアメリカ画壇に多大の影響を残した。〈田中文雄〉

ティファニー Lovis Comfore Tiffany (一八四八—一九三三) アメリカの画家・デザイナー。二月一九日ニューヨーク市に生まれる。ギマールやガレらとともに、*アール・ヌーボーを代表する装飾芸術家の一人である。はじめ画家として出発したが、ガラスに関心を抱き、とくに複雑な輝きをもつファブリール・ガラスを考案して名声をあげた。室内装飾では、マディスン・スクエア長老教会をはじめ、多くの作品を手がけ、さらに染織・陶芸・金工・宝石など工芸全般にわたって活躍した。一月一七日没。なおニューヨーク市にある、装飾工芸の専門店として有名なティファニー商会は、彼の父 Charles Lewis Tiffany (一八一二—一九〇二) の創始になる。〈友部 直〉

定窯 ていよう 中国の古窯の一つ。現在の河北省曲陽県澗磁村にあった窯で、ここは北宋時代の定州に属したのでここで焼成した陶磁を定窯と称している。定窯は宋時代の白磁のなかでは第一に位する上質のもので、北宋の首都汴京(現在の河南省開封市)の宮廷に進貢したにとどまらず、当時の貴族・官僚の日常用具として生産品のほとんどがそれらの方面に供給されたと考えられる。そして北宋都が陥落して江南の臨安(杭州)が南宋都になると、定州は金の領域内となり急激に衰亡する。

定窯の器形には壺・瓶・盤・碗・香炉・盒子・酒盃などがあり、その多くは薄手の白磁で、文様は陰刻・陽刻の彫り文や押型文として白釉の美しさをだすようにしている。また、紅磁金彩の華麗なものもある。また盤・碗類は覆(かぶ)せ焼きとしたので、口縁には覆輪をつけているのも特長である。真黒釉の黒定などもあり、これもまた上質のものである。〈杉村勇造〉

ティントレット Tintoretto (一五一八—九四) イタリアの画家。本名はヤコポ・ロブスティ Jacopo Robusti だが、ベネチアの染物師の子に生まれたのでティントレット(染物屋の子)と通称された。早くからすぐれた画才をみせ、*ティツィアーノの門にはいったが、日ならずしてそこから追われることになった。師の嫉妬(しっと)によるとか、彼の奔放な性格によるとか種々憶測されている。その後ボニファツィオ・*ベロネーゼに学んだとも、

*パルミジアニーノの影響を受けたともいわれるが、これも確かなことは不詳。しかしティツィアーノの影響を強く受けたことは作品からも明らかで、彼は画室の壁に「ミケランジェロのデッサンとティツィアーノの色彩」という標語を書いて、この両巨匠の作風の統一を理想としていたという。その線描と色彩とを総合するさい、そこに独特な明暗法を導入し、逆光線という新しい技法上の形式を利用して、強い明暗の対比を表現の基調とするとともに、動的な構図に激しいリズムを強調している。一五四八年にはベネチアのスクォーラ・ディ・サン・マルコのため『聖マルコの奇跡』(現在アカデミア美術館蔵)を描いて、*ベネチア派における地位を確定的にし、六〇年にはパオロ・*ベロネーゼとともにパラッツォ・ドゥカーレ(総督宮)を装飾(これは七七年に焼失)、六五年にはスクォーラ・ディ・サン・ロッコのため膨大な『キリスト磔刑(たっけい)』その他の一連のキリスト伝を完成して、彼の芸術は最高潮に達した。七八年からふたたび総督宮の装飾に当たったが、なかでも九〇年完成の大会議室の『天国』が最大傑作とされる。そのほか、サン・ジョルジョ・マジョーレ聖堂の『最後の晩餐(ばんさん)』は、この主題の従来の図像を破り、逆光線を利用した明暗の鋭い対比によって大胆な構図を処理し、独特な作風を見せている。彼は盛期ルネサンスの古典的作風から次第に主観主義に転じ、晩年には光の象徴的効果によって夢幻的な世界を描き、そこに*マニエリズモの内面的な不安を反映させるとともに、動的な表現と明暗の激しい対比にバロック様式を先駆する作風を見せ、イタリアのルネサンス絵画に終止符を打った。ベネチアで没。彼の影響はスペインのエル・*グレコや*ベラスケスにも及び、近代絵画成立への道を開いた。〈摩寿意善郎〉

[参考] 三輪福松解説『世界の美術6 ティツィアーノ・ティントレット』(一九六五・河出書房新社)

ティントレット 「キリスト磔刑」(1565) 壁画 536×1224cm ベネチアのスクォーラ・ディ・サン・ロッコのために描いた一連の膨大なキリスト伝の一つで、もっとも円熟期の作品

手鑑 てかがみ ⇨古筆手鑑(こひつてかがみ)

デカルコマニー décalcomanie 仏 原画を陶器やガラス面にうつす転写術の技法。この方法を絵画技法に利用し、新しい技法用語として登場したもの。絵具を未乾のうちにガラス面やアート紙などにおいて、重ね合わせて圧着してから開くと、そこに偶然の彩色状態ができ、多様な幻想を喚起する効果が現われる。この効果を、新しい技法を求めた*シュルレアリスムの作家たちが作画にとり入れて以来、絵画技法においても、ひろくこの言葉が使われるようになった。〈寺田春弌〉

デ・クーニング 「女 I」(1952) 油彩 193.2×147.4cm ニューヨーク近代美術館 2年の歳月をもって完成された作品で〈女〉の連作の第一作

デ・クーニング Willem de Kooning (一九〇四—) アメリカの画家。ロッテルダムで四月二四日に生まれ、アムステルダムの装飾業者のもとで修業し、その間工芸学校夜間部で学んだ。一九二六年に渡米し、ニューヨークその他で装飾や挿画の仕事で生活しながら画業を進め、種々の試みをおこなう。大恐慌中の連邦美術計画に加わり、*レジェの助手としてフランス航路埠頭の壁画下絵を制作(一九三五)、ニューヨーク世界博でも壁画原案(一九三七)を作った。三〇年代の作品は立体派風から表現主義的傾向に進み、四〇年代に入って抽象表現主義に向った。その間徐々に作品は評価を受けてきたが、五〇年代はじめからの『女』の連作は激しい筆致による表現的描法で独自な様式を確立し、アクション・ペインターの代表的作家の一人として位置づけられた。その後具象的モチーフが消え、雄渾な筆さばきによる抽象表現が主となった。内外の美術展で多くの賞を得ている。〈田中文雄〉

デザイン design デザインとは、大づかみにいって、芸術と技術の中間にあるものといっていいだろう。今日、デザインという言葉は、ほぼ確立され、かなり幅広く、それだけにやや曖昧さも含んで使われている。このような「デザイン」とは何かをはっきりさせるために、この言葉の使われ方を考えてみると、二つのグループがある。一つは、グラフィック・デザイン、ドレス・デザインといったように、なにかある一つの分野ないし部門そのものをよぶときである。もう一つは、建築とか、自動車・冷蔵庫といったように、その分野の総称というのではなく、そこに含まれているデザイン的要素ないしデザイン的側面についていうとき。たとえば、この自動車のデザインは云々というときのような使い方である。

この両方の使い方は、けっして矛盾しているわけではなく、考えてみると無理もないといえる。というのは、グラフィック・デザインのように、ある一つの分野の具体的内容において、デザイン的要素が、その他のものよりも、圧倒的に主要な比重を占めている場合だからである。つまり名は体をあらわすということなのだろう。それに対して、自動車とか建築とかの分野では、デザイン的要素以外のものも重要なものとして含まれているから、当然、その分野自体をデザインとは総称しない。しかし、そこでもデザイン的要素は不可欠なものには違いなく、デザインに関わりのない建築とか自動車というものはないのである。

では、こうしたデザイン的要素、つまりデザイ

ンの本体とは何なのか。それは、端的にいえば、「情報機能」であるといえよう。このような情報機能という概念をもちだすときには、思考の脈絡として、一般に人間のつくりだすものは「メディア」であるとする考え方が横たわっている（メディア media は媒体とも訳されるが、この場合には、むしろ訳さずにそのまま使ったほうがいい）。たとえば、自動車は人間が速く動くためのメディアであるといったように。しかし、もともとメディアという概念は、コミュニケーション（情報伝達）の機能に関わって確立されてきた。したがってこの言葉が物的な製作物に適用される場合、そこには考え方の展開があり、情報伝達の機能の存在が意識されている。ちょうど、自動車をメディアの一つであるというとき、それは人間にさまざまのことを表現し、伝達するものでもあるとして理解されている。同様のことは、衣服や建築ではいっそうわかりやすい。

このように理解されたメディア（人間の製作物）は技術と芸術の中間に位置する概念、あるいは技術と芸術の両方をカバーする概念といえよう。そのことは、デザインが技術と芸術の中間にあるということと符合する。このような意味において、デザインは人間の製作物（メディア）における情報機能なのである。この線に沿って、もうすこし規定すると、それは視覚系のものであり、また情緒系のものであるということになる。

やや抽象的ではあるが、とにかく以上のように考えると、複雑多岐にわたるようでも、デザインに関する具体的な事象は、ほとんど体系的に解明されるように思われる。

衣服を例にとってみよう。衣服には、当然、人間の肌を護るという実用的な機能がある。保温とか、外傷に対するプロテクトとかいった技術的な機能であり、さらにそれは繊維の耐久性などといった物性的な機能にも関わってゆく。と同時に、衣服は、それを着る人の性別とか、社会的な地位とか、あるいは個人的な趣味といったものを表現し、伝達する。すなわち情報機能をもつ。つまり衣服には、実用機能・物性機能などと並んで、情報機能が共存して含まれているのである。そして重要なことには、これらの諸機能は、衣服というメディアにおいて、いわば切り離せない鎖のように連なっている。したがって、情報機能に関わるものであるデザインは、実用機能および物性機能に無縁というわけにはゆかない。そこにデザインのデザインたる特長の一つがある。デザインは、完全には自由ではない。そこが純粋芸術とは違うところである。とはいっても、衣服の模様・柄などによる視覚系・情緒系情報機能は、かなり自由だといってもいい。この点は、機械や電気などの精密工業的技術と違うことになる。ほぼ同様の論議は、建築・住宅・インテリアなどについても展開することができる。

このように機能 function の概念を中心としてデザインについて解明することは、当然いわゆる機能主義 fanctionalism のことを想起させる。デザインについての機能主義は、主として建築および工業デザインの分野で現われ、二〇世紀の初期に風靡したものである。それは一口にいって、機能が形態（つまりデザイン）を支配するという思想であった。このころには情報機能といった概念はまだ生まれておらず、デザインは形態的ないし視覚的表現 expression と考えられ、そしてそれは機能に属するものとは考えられていなかった。ここでの機能概念はもっぱら、実用的ないし物性的なものだけに限定されていた。そうした条件のもとに、実用的・物性的機能の合理性に直接的に、形態的表現・視覚的表現を決定すべきであるとしたのが、いわゆる機能主義デザイン理論であった。合理主義デザイン論でもあり、したがってまた装飾否定のデザイン主義でもあった。

いまここで述べている情報機能という考え方、すなわち実用的・物性的領域だけでなく、心理的・情緒的・表現的領域へも機能という言葉を適用することは、機能概念の大きな拡張であり、したがって機能概念の重視ではあるが、しかし、けっしていわゆる機能主義の窮屈さに戻ることではない。いわゆる機能主義では、装飾ということについて、清教徒的ないし偽善的な拒否をしなければならなくなっていた。装飾（デコレーション）を情緒系情報機能に属するものとして考えると、今日のデザイン界で、その復活の兆候の事情も納得がゆく。ついでに、懐古趣味のデザインの台頭にも、十分理由のあることがわかる。と同時に、情緒系情報機能もまた、機能の一種として他の諸機能とともに、同じメディアのなかに存在するものである以上、連鎖的な関係を断つわけにいかないのである。

飾りだけの飾りということは、デザインの領域ではありえない。あまり自由勝手にやると、物性的耐久性とか、実用的経済性といった点でも、矛盾・衝突がおきてしまう。このあたりは、デザインの領域が、純粋芸術と一線を画さざるをえぬところである。また、きびしい技術の領域では、装飾ということもありえない。ここでは機能主義が、無理なく通用する。

さまざまのデザイン領域のうちでグラフィック・デザインの分野が、もっとも自由の大きい、したがって芸術の分野に近いものである。しかし、それでもポスターなどにみられるように、宣伝その他の実用的機能を、それは厳として背負っている。さらに印刷という工程に関わる、さまざまの制約や紙の耐久性などの、物性的機能もまた無視するわけにはいかない。そこに、グラフィックが、やはりデザインの分野に属するという特長をよく示している。

〔デザイナー〕職能としてデザインをするのがデザイナーであることはいうまでもないが、その職能の内容は、人間が製作物（メディア）をつくるときに情緒系情報機能（デザイン）を担当する者と考えれば、以上に述べてきたところがそのまま当てはまることになる。デザイナーは、芸術家と技術家の中間に位置する。いわば両棲類的なものともいえるし、そのどちらでもないともいえる。グラフィック・デザイナーは画家に近くて、画家にあらずというわけである。またインダストリアル・デザイナーは、工業技師たちに協同してチームワークに参加できる程度には、科学知識がいるとともに、自分の固有のものとしては、技師たちがもっていない物の形態に関わる敏感な情緒的反応のほうが開発されていなければならない。建築家では、実用機能・物性機能・情報機能のすべてを総合する能力が要請されよう。こうしたことは、デザインないしデザイナーが、現代文明において、無視することのできぬ重要な意義を担っていたということを示している。というのは情報機能、とくに視覚系情報機能とは、人間の製作物について、その在るべき姿をあらかじめ先取りすること、つまりビジョンを描くことであるからである。また同じくそれを情緒的・直観的、つまり人間的に感じとることは、現代のように文明の路が混沌としてきた時代には、いっそうその意味が深くなっているからである。　〈浜口隆一〉

デ・スティル De Stijl　オランダにおける新しい造形運動の機関誌およびそのグループ。オランダ語で「様式」の意味。字義通り、二〇世紀に固有の様式に向けて、力強い主張がなされた。一九一七年一〇月に創刊、*ドースブルクを編集長に、画家*モンドリアン、彫刻家ファントンヘルロー、建築家アウト、リートフェルト、詩人コックらが参集した。未来派の*セベリーニも同人になった時期がある。この多彩なメンバーからも明らかなように、デ・スティルの運動は、たんに絵画や彫刻の次元にとどまらず、建築・デザインの分野にわたっている。各人はモンドリアンの厳しい造形理念を共有し、これをそれぞれの領域におしすすめた。ドースブルクの活躍もあって、この運動は国際的な影響力をもち、新時代の環境形成に大きな役割を果たした。二八年に刊行中止となった後、ドースブルクが亡くなった後の三二年一月に彼の追悼号が発行され、これが最終号となった。　〈高見堅志郎〉

デスピオ Charles Despiau（一八七四―一九四六）フランスの彫刻家。西南フランスのモン・ド・マルサンに左官職人の子として生まれた（一一月四日）。一九〇七年から一四年までロダンの助手を勤めた。その後、生地で第一次世界大戦にちなむモニュメント（一九二〇―二三）を制作し、これを二三年のサロン・ドートンヌに出品した。三〇年の第一七回ベネチア・ビエンナーレでは個人展覧会をおこない、三六年の第二〇回ビエンナーレにも出品した。彼はロダンのロマンティスムに反発し、感覚の鋭い古典様式を志向していったが、マイヨールの様式と一脈通じるものがある。彼はまた肖像彫刻においてよく知られており、『マダム・ドランの頭部』『リーヌ・アマン＝ジャン』『マリア・ラニ』などの傑作を残した。　〈浜谷勝也〉

デッサン dessin（フランス）　素描。「描く」という意味のフランス語デシネ dessiner を語源として、素材的にこの訳語が生まれた。したがって、古くはピエール・ノアール、シルバー・ポイント、木炭、鉛筆、ペン、コンテ、墨などを使った単色画をいい、題材によって人物デッサン、静物デッサンあるいは石膏像デッサンといった分け方をしている。東洋の絵画における毛筆墨絵の描法のなかの、勾勒描法（形態を線で描き表わす）や没骨描法（形態の明暗の調子を墨の濃淡で表わす）などの、いわゆるつけたて描法といっているものもこれに含まれる。また、描法の内容・目的によって速写的すなわち印象的なものを*クロッキー（スケッチ）と呼んで区別し、細密・克明に描いたものは細密素描といっている。

古くから、デッサンは創作の予備的段階としてなされ、また下書きとか覚書き、あるいは描き表わし方や鑑賞法の記録としてもなされるが、つねに制作の裏側に存在して資料的な意味をもっていた。しかし、デッサンはその描法と対象の見方が画家の理念をおのずから表わし、その在り方が重要な要素となってみられるので、今日では技術用語としてもその内容が拡大され、基礎的な描写技術から絵画芸術の骨格にまで及ぶ広範な領域にお

いて理解されるものになった。したがって付帯的な存在から独立した絵画の一ジャンルとして鑑賞され、その意義が認められている。〈寺田春弌〉

デトランプ détrempe ﾌﾗﾝｽ 膠質(にかわ)を仲介物とした絵具、またはこれを用いた絵をいう。ギリシアの影響を受けているエトルリアの墓室の壁画にも、フレスコの上にデトランプで彩色した部分のあることが指摘されていることから、かなり古くから利用されていたと考えられる。*グァッシュもこの一種であるが、これらに使われる顔料は油絵具に使われるものより微粒子であることが特色で、グァッシュが当初仲介物にゴム樹液を主としたのに対して、デトランプは膠質を使ったものと考えてよい。この用材・画法は一三世紀から一四世紀にかけて現われ、ゴシック時代に発達した羊皮紙を支持体にした教会寺院に属する作品、すなわち写本の挿絵(さしえ)・楽譜・祈禱書(きとう)・証書などに描かれたミニアチュール(細密画)に見ることができる。この画法は、用法上、つねに湯煎器(ゆせん)を使わねばならない不便さと、乾燥してから艶(つや)引けする発色性が欠点として考えられていた。〈寺田春弌〉

テニールス David Teniers 同姓同名のフランドルの画家父子。(1)父(一五八二—一六四九) ベルギーのアンベルス(アントワープ)に生まれ、同地に没した。イタリアで*エルスハイマー、故郷で*ルーベンスの影響を受け、神話的主題のほか風景・風俗を描いたとされるが、現存の作品で彼の作と確証できるものは少ない。(2)子(一六一〇—九〇) アンベルスに生まれ(一二月一六日)ブリュッセルに没した(四月二五日)。父および*ブロウェルに学ぶ。一六三三年故郷のルカ組合に登録、三七年にはヤン・ブリューゲル一世の娘と結婚している。五一年レオポルド・ウィリアム大公の宮廷画家兼絵画館長としてブリュッセルに移住。作品は風俗画が多く、市場・街路・室内・居酒屋などの市井の生活をユーモアとアレゴリーをこめて描いた。代表作に『レオポルド・ウィリアム大公のブリュッセルの絵画館』(ブリュッセル国立美術館)がある。〈野村太郎〉

デフォルマシオン déformation ﾌﾗﾝｽ 広く造形美術において表現上許容される変形や歪曲(わいきょく)のこと。「デフォルメする」というようにも使われる。フォルムの創造を目ざす近代美術についてみると、造形感動による形態構成や感覚主観の強調から、ムーブマン(動勢)・色調彩度の高揚を表現上の許容として、作品中にデフォルマシオンをうかがうことができるが、その姿は自然の形象から絶縁することがないという特質をもっている。この意味からデフォルマシオンの姿は古典期のギリシア彫刻の端正な形から今日に至るまでみられるが、様式としては、*フォービスムの画家たちの作品に顕著にあらわれている。〈寺田春弌〉

デュシャン Marcel Duchamp (一八八七—一九六八) フランスに生まれ、アメリカに帰化した画家。「偶像破壊者」「反芸術」の始祖的存在として伝説的人物となっている。終生チェスを愛した。七月二八日ルーアン近郊ブランビルの公証人の子として生まれ、一九〇四年ごろから絵を描きはじめる。長兄はジャック・ビヨン、次兄はデュシャン・ビヨン。*キュビスム、*未来主義、*ダダ、*シュルレアリスム運動に近接していながら、というよりそれらの運動の予言的作品を生みだしていながら、つねにある距離を保っていた。「なによりも自由であること」を選んでいた彼は、生前は彼自身からの自由さえ獲得していたようだ。一三年、ニューヨークのアーモリー・ショーに展示された『階段を降りる裸体』はアメリカ社会にセンセーションをまき起こした。一四年、はじめてのレディ・メイド(既製品)のオブジェ『壜掛け』をつくる。一五年招かれてアメリカへ渡る。有名な便器のレディ・メイド『泉』は一七年のニューヨーク・アンデパンダン展に出品された。翌年パリに戻り、二二年ふたたびニューヨークへ。『彼女の独身者たちによって裸にされた花嫁』(別名大ガラス)の制作を続けるが、「未完成の決定的段階」にさしかかり中止(一九二三)。翌年パリへ戻ってからは、*マン・レイと実験映画をつくったり、『ロト・レリーフ』(回転浮彫)を制作したり、女姓名ローズ・セラビで、ルーレット遊戯法開発会社をつくったり、チェス国際競技のフランス代表になったりした。『大ガラス』のための制作ノート集『グリーン・ボックス』複製出版(一九三四)や、三八年パリの「国際シュルレアリスム展」のディスプレーも手がけた。第二次大戦中の四二年『スーツケースの箱』に納めた小美術館を二〇部持ってアメリカへ亡命、戦後もそのままとどまり、一九五四年フィラデルフィア美術館での大回顧展で急速に声望が高まる。一〇月一日ニューヨークでその数奇な生涯を閉じた。デュシャンは、いやおうなく現代アメリカ美術の父、また現代美術のさまざまな動向、*ポップ・アート、*オプ・アート、キネティック・アート、アール・オブジェ、ハプニング、概念芸術などの始祖とされているが、「二〇世紀前半で」のみならず、これからも「もっとも知的だが、多くの人をもっとも途方にくれさせる人物」(ブルトン)としてあり続けるだろう。

画家である長兄ジャック・ビヨン Jacque Villon (一八七五—一九六三) は本名をガストン・デュシャン Gastoon Duchamp といい、ウール県のダンビルに生まれる(七月三一日)。一八九四年パリに出て、『黒猫』その他の新聞に戯画を描きつつ絵画制作も続け、一九〇三年サロン・ドートンヌの創設に参加、一一年よりキュビスム運動に加わった。一二年にはセクション・ドールに参加し、フランス的な洗練された作風で知られる。

次兄のデュシャン=ビヨン Raymond Duchamp-Villon (一八七六—一九一八) は彫刻家で、一一月五日ダンビルに生まれる。一九一二年キュビスムのグループに参加し、代表作『馬』のシリーズを制作。第一次大戦に軍医として従軍し、伝染病のためカンヌで没した。〈小川栄二〉

デュフィ Raoul Dufy (一八七七—一九五三) フランスの画家。六月三日北フランスの港町ルアーブルで生まれ、一四歳のときからコーヒー輸入店に勤め、仕事のかたわら同市の美術学校の夜学に通って絵を学ぶ。一九〇〇年に市からの奨学金をうけてパリに出て美術学校に入学、レオン・ボナ Léon Bonnat (一八三三—一九二二) について本格的に勉強した。はじめは印象派風の絵を描いたが、一九〇五年マチスの作品から啓示をうけて*フォービスムの運動に加わり、強い線とあざやかな色彩によって大胆に単純化した表現を展開、のち〇八年ごろからはセザンヌや*キュビスムの傾向にひかれてその感化をうけ、さらに一三年ごろからキュビスムに拠りながらも、次第に独自の作風を実らせるようになった。そのころ、生活のためポール・ポワレ衣装店で織物の染色デザイナーとして働いたが、この仕事は彼の特色とする明るい色彩と軽快な構図への好みをいっそう助成した。そして二二年のイタリア旅行後、自由奔放な線描と明快な色彩性とを合成した装飾的様式を確立し、油絵のほか水彩画にも積極的に手を染めて、不動の名声を獲得した。三月二三日フォルカルキエで死去。作品には、海岸の遊歩道、競馬場、音楽会、ヨットレースなどを扱ったものが多いが、それらは単純化した早描(が)きのデッサンと、みずみずしい色彩の響きとから、現実と幻想、フランス的な魅惑と優雅さとを強く織りまぜ、快い生の歓喜そのものを感じさせる。〈富山秀男〉

宇佐美英治解説『現代美術19 デュフィ』(一九六四・みすず書房)

デューラー Albrecht Dürer (一四七一—一五二八) ドイツの画家・版画家。ハンガリーから移住した金工師の息子として五月二一日ニュルンベルクに生まれ、四月六日同地に没した。はじめ父の工房で修業したが画家志望の念が強く、一四八六年末ウォールゲムート Michael Wolgemut (一四三四—一五一九) の工房に入る。ここで人文学者シェーデル

〈右〉**デュシャン** 「迅速な裸体にかこまれた王と王女」(1912) 油彩 115×128cm フィラデルフィア美術館

〈左〉**デュフィ** 「木陰の騎乗者たち」(1931) 油彩 213×260cm パリ国立近代美術館 競馬場，騎乗者をテーマにした連作

の『世界年代記』のための木版挿絵を師と共作したと推定される。九〇年工房を出て旅に出発、コルマール、バーゼル、ストラスブール、フランドル地方を遍歴する。コルマール滞在は*ションガウアーを慕ってのことだったが彼はすでに亡く、その期待を果たせなかった。バーゼルで署名入りの最初の木版画を制作する。

九四年故郷でアグネス・フライと結婚。この時期の作品に「求婚の自画像」といわれる薊（夫の誠実の象徴）を手にする『自画像』（ルーブル美術館）がある。この年から翌年にかけての第一回イタリア旅行で、ベネチアに滞在する。旅の途中、水彩で純粋風景画の連作をおこなう。帰国後九八年に木版画の連作『ヨハネ黙示録』を完成、ドイツ民衆芸術として出発した木版画は、ここにはじめて高度の芸術的表現を得た。動植物および人体の形態学的研究、遠近法の研究をおこなう。この時期の代表作に『パウムガルトナーの祭壇』（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）、『三王礼拝』（ウフィーツィ美術館）があり、木版連作『マリアの生涯』をほぼ完成した。また銅版画『アダムとイブ』が人体の比例的研究として注目されるが、この主題はやがて現プラド美術館蔵の秀逸な大作となる。

デューラー　「パウムガルトナーの祭壇」(1502―04ごろ)　板絵　中央155×126cm　左右翼各156×61cm　ミュンヘン　アルテ・ピナコテーク　左翼に聖ゲオルギウス，右翼にエウスタキウスが立ち，中央の廃墟と化したロマネスク風の建物は古代ローマの異教世界の終焉を意味する。そして晴れた大空の太陽のもとキリストの降誕が描かれている。ニュルンベルクの名門パウムガルトナー一族によって同市の聖カタリーナ教会へ奉納されたもので，その寄進者の姿は，人体比例を無視して中央画面に小さく描き込まれている

一五〇五―〇七年第二回イタリア旅行。今回もベネチアに長く滞在し、*ベリーニおよび*マンテーニャの芸術との密接な接触によって自己を啓発した。『若いベネチアの娘』（ウィーン美術史美術館）、『真鶸の聖母子』（ベルリン国立美術館）、『ロザリオの女王の聖母マリアの祝祭』（プラハ美術館）はイタリア滞在中の代表作である。彼はイタリアで「ゲルマンの巨匠」の名声を得た。帰国後、『万聖図』（一五一一ごろ・ウィーン美術史美術館）などの宗教画を制作し、以前から手がけていた木版画の連作『大受難』を完成するとともに、銅版画の傑作『メランコリア』『騎士と死と悪魔』『書斎のヒエロニムス』を制作。明暗の微妙な振幅をもつこれらの銅版画は、後世の*レンブラントのエッチングに道をひらく表現として評価が高い。デューラーの生涯にわたるグラフィック作品は、木版画三五〇点、銅版画一〇〇点、デッサン九〇〇点にのぼっている。この点からしても、彼は彩色画と並んで黒白の線の表現を重視するドイツ絵画の伝統を基礎づけている。

一五一九年、友人のピルクハイマーとともにスイスに旅行したが、彼の最後の旅行は、二〇年から翌年にかけてのフランドル地方への旅で、この旅には旅日記をのこしている。マクシミリアン一世から終身年金を受ける身となった彼にとって、この旅は名実ともに北欧絵画の第一人者としての凱旋の旅であった。彼は美術における北欧と南欧との障壁を身をもって克服し、後期ゴシックとルネサンスとを融和して新しいフォルムを生み出したドイツ絵画の父であると同時に、美術史上もっとも重要な画家の一人でもある。当時のドイツは宗教改革から農民戦争へ続く危機的時代であり、彼はマルチン・ルターの支持者であったが、狂信と不寛容に傾く精神の荒廃を黙視できなかった。二六年彼が自発的に描いて故郷の市庁舎に贈った大作『四人の使徒』（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）は、ルネサンス的教養人デューラーの警世の寓意をこめた「遺言」であると理解される。なお同じ絵画館にある一五〇〇年作の『自画像』も、創造に使命感をもつ誠実な芸術家の人格を反映する作として評価が高い。〈野村太郎〉

📖前川誠郎著『デューラー』（一九七一・岩崎美術社）

テラコッタ　terra-cotta イタリア　原語では焼いた土、素焼という意味で、美術上では一般に良質の粘土を素焼にした土器類をさす。もっとも原始的で素朴な彫刻で、石器時代に次いで、あるいはそれと平行してつくられたと考えられ、古代メソポタミア地方、小アジア、エジプトなどの遺跡から数多く発掘されているが、とくに有名なのは古代ギリシアのタナグラ地方の古墳から出土した、いわゆる*タナグラ人形とよばれる小像である。一般に焼きものの技術的な制約上、小彫刻が多いが、エトルリアやローマ時代には等身大のものもつくられている。通常、粘土を造形したものをそのまま乾燥させて、釉薬をかけずに摂氏八〇〇―一〇〇〇度の低い温度で焼くことによって容易につくることができるが、この方法は小さな作品に限られる。大きくなると火割れの危険があるので、古くから型抜きの方法が案出された。すなわち、石・木・粘土などで原型の外型（雌型）をつくり、それに型詰めして内部を空洞にし、粘土壁を薄くつくって外型をとり除き、焼成する方法である。雌型はいくつかの部分に切った寄せ型になっている。現在ではおもに石膏が用いられる。さらに彫刻の形によっては、型は細かい部分に分かれ、それらを数個ずつまとめる二重型が用いられる。日本の縄文時代の土偶や埴輪、中国の俑などいずれもテラコッタではあるが、ふつうこの名ではよばれない。テラコッタは現在でも彫刻の素材として広く用いられている。〈三田村畯右〉

寺崎広業　てらさきこうぎょう　（一八六六―一九一九）　明治・大正の日本画家。幼名忠太郎。秀斎・宗山・天籟山人・騰竜軒などの号がある。慶応二年二月二五日秋田藩の家老の家に生まれ、はじめ郷里の小室秀俊について狩野派を学び、のち上京して平福穂庵（*平福百穂の父）に師事した。師没後は独立で各派を学び、文展の審査員を第一回から第一二回までつづけ、帝室技芸員に任ぜられるなど、東都画壇の重鎮として活躍した。初期のころは美人画を多く描き、新聞・雑誌の挿絵も描いたが、明治三〇年（一八九七）以後はもっぱら山水画の研究に転じ、『渓四題』『高山清秋』『瀟湘八景』などの作品が知られる。また晩年には南画も描いた。大正八年二月二一日没。〈関　千代〉

デルフト　Delft　一七世紀以後オランダのデルフトを中心に製作された錫釉陶器。一七世紀の

はじめイタリアの製陶技術を受継いでマジョリカ風の陶器を製作していたが、その世紀の中ごろから東洋陶磁器がこの地を通して大量に輸入されたのに刺激され、中国の染付ならびに日本の伊万里など多彩色の上絵を施したものを盛んに模倣、その生産は一七世紀後半から急速に高まり、一八世紀初頭にはデルフト陶器の名は全ヨーロッパの陶器を圧した。絵付のモチーフは東洋風の花鳥のほか、当時のオランダの風景・風俗画がとり入れられている。その形、種類も食器・壺・皿・置物・化粧箱・鳥籠・タイルなど多種に及ぶ。著名な陶工ではハルメン・ピーテルス、デ・コーゲ、フレデリック・ファン・フレイトム、アドリアン・コックらが知られる。しかし一八世紀後半にイギリスの安価な量産による陶器の進出の前にデルフト陶器は衰退、一九世紀末に至ってふたたび隆盛をとりもどし、今日に至っている。〈前田正昭〉

デルボー Paul Delvaux （一八九七—　）ルネ・*マグリットとともに現代ベルギーを代表するシュルレアリスムの画家。九月二三日アンタイトに生まれる。ブリュッセルの美術学校で古典絵画を学び、一九二四年フランスとイタリアを旅行し、シュルレアリスム運動に接する。その後、*キリコの形而上絵画に出会い、意識下の世界を独自の夢と幻想の世界に築きあげてゆく。三五年以後、シュルレアリスム展に参加。アングル風の異常な静寂さがはりつめる空間の中に、表情の固定した裸婦たちが夢遊病者のようにただよう。他人の顔をもちあう人間たちと、幻覚をおこさせる遠近法とが、背景によくつかわれるギリシア神殿とともに、幻想的な形而上的空間をかもしだしている。〈小川栄二〉

テルボルヒ Gerard Terborch （一六一七—八一）オランダの画家。ツウォレに生まれ、デウェンターに没した。はじめ画家であった同名の父（一五八四—一六六二）に学んだといわれ、一六三四年ハーレムで風景画家モーリイン Pieter Molijn （一五九五—一六六一）の弟子となる。三五年同地のルカ組合に登録されたと推定される。同年イギリスに旅行。その後ドイツ、イタリア、イギリスおよびオランダ各地を旅行した。四六—四八年ミュンスターに滞在し、ウェストファリア条約会議の模様を『一六四八年ミュンスターでのスペインとオランダ間の平和条約の締結』（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）に描いた。四〇年代には小形式のすぐれた肖像画が多い。五四年デウェンターで結婚、市民権を得る。彼の絵は室内をモチーフとした風俗画が多く、繊細な心理描写と、物（とくに絹や*繻子など）の質感を強調する光の処理に特色があり、オランダの風俗画家たちに大きな影響を及ぼした。『父親の訓戒』（ベルリン国立美術館）はその代表作。〈野村太郎〉

テルボルヒ　「手紙を書く婦人」(1655ごろ)　板絵　39×29.5cm　マウリッツホイス美術館　光線の効果が印象的な小品

天蓋 てんがい　⇨荘厳具

篆刻 てんこく　書や画の落款印など実用以外の趣味的な印を彫ること。とくに職人にまかせず、文人墨客が自分でやることをいう。

中国では、古代から印章が用いられたが、もっとも盛んに使われ、発達したのは、漢代（前二〇〇—後二〇〇）であった。一一世紀ごろ（宋代）から、古代の銅器や碑文を研究する新しい学問（金石学）が起こって、漢の印章も研究・鑑賞の対象とされるようになり、やがて文学と同じように、印章にも復古が叫ばれるようになる。一五世紀（明代）になると、彫りやすくて美しい石材が発見されて、従来の象牙などとちがって、職人に依頼しなくても、アマチュアにも容易にできるようになったので、書や画と同様に、文人がきそってこれを手がけるようになった。その結果、職人芸ではできなかった新しい境地が開拓されたことは、文人画の場合と同様である。そして、多くのすぐれた文人の手をへているうちに、東洋芸術の中心である詩・書・画と併称されるほど、高い評価が与えられるようになる。初期の文彭（一四九八—一五七三）、何震（生没年不詳）らはその創始者である。清代になると、丁敬（一六九五—一七六五）らによって、漢印の研究による、さらに新しい発展をみる。彼らの出身地杭州の雅名にちなんで「浙派」とよばれる大きな勢力をなすにいたる。清代はまた金石学完成の時期であった。篆刻もその影響のもとにいっそう興隆し、鄧石如（一七四三—一八〇五）、呉譲之（一七九九—一八七〇）、趙之謙（一八二九—八四）らの名手が相次いで現われ、清代の末から民国初年にかけて活躍した呉昌碩（一八四四—一九二七）は旧中国の最後を飾る大家であり、また日本への影響も大きかった。新中国でも篆刻は衰えることなく、斉白石（一八六〇—一九五七）のごときは「人民芸術家」として優遇されていた。

日本にも江戸時代の初期に明朝文化とともに篆刻も伝えられ、*高芙蓉のように古印の研究にまで手をのばした人も現われたが、作家として注目すべきものの現われるのは、明治になって清末の新傾向の導入まで持ち越される。*中村蘭台と*河井荃廬はこの期に前後して現われた大家である。荃廬は呉昌碩の影響をうけて精緻な作風を完成し、それを現代の篆刻界にまで投影している功績は大きい。山田正平（一八九九—一九六二）も一時その教えをうけた。二世中村蘭台（一八九二—一九六九）は父とはまったく異なる様式を独創し、山田とともに最近におけるもっとも高く評価された作家である。ともに日展の篆刻の審査員であった。現代の中国では、清朝以来の穏健な作風が底流をなしているようであるが、日本では自由奔放な表現が、とくに展覧会などでは流行しており、それにはこの二人の影響が争えない。

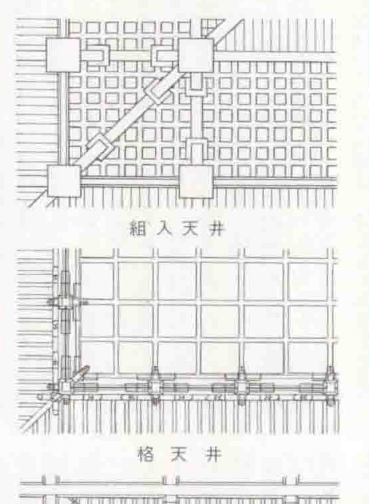
アマチュアの仕事として出発したものであるから、材料は柔らかい蠟石系の石を用い、彫るのには「鉄筆」とよばれる両刃の小刀一本だけで、あまり小細工をせずに仕上げる。押す印面を鑑賞するばかりでなく、側面に彫られる落款は「側款」と呼ばれ、これも重要視される。そして、単なるつまみから発達して、美しい小彫刻となった「鈕」とともに、石材の多種多様な印材そのものも別に趣味家の愛玩するところとなり、名家の作品を集めて冊子とした「印譜」は、独立に研究・鑑賞の対象とされ、その方面の収集家も多い。〈伏見冲敬〉

□『書道全集別巻Ⅰ　印譜・日本』（一九六八・平凡社）▽羅福頤著・安藤更生訳『中国の印章』（一九六五・二玄社）▽中田勇次郎編『日本の篆刻』（一九六六・二玄社）

天井 てんじょう　建築の内部および軒下などで、屋根や上部の床とは別に空間の上部の覆いのためにつくられる構造をさす。天井の目的は塵除け、断熱、装飾などで、それに応じて種々の構造や形式がある。

〔日本〕古代寺院の天井には、仏像の安置された個所の上部に板を張った格子を吊り下げたり組込んだりした構造のものがあり、その使い方は天蓋と似ており、仏像に塵や雨漏りがかかるのを防ぐためと考えられる。天井を古語で承塵というのもそのような目的を示す。金堂や塔のような主要な仏堂では、空間の上部の全体に粗い目の*格子を組込んだ天井が使われており、これを組入天井という。組入天井は*組物と屋根との間にも張られ、これを小天井という。また天井の一部を一段高くするとき、下方の天井との間に斜めの天井がつくられ、これを支輪天井という。これらの天井の板には宝相華と呼ぶ華麗な花模様が描かれた。なお古代寺院では天井を張らない建物が多く、*寝殿造の邸宅でも一般に天井を張らなかった。このような場合は屋根を支える垂木が下方から見えるが、そのような形式の天井を化粧屋根と呼ぶことがある。平安時代の末期以降、仏堂や邸宅では天井を張ることが多くなり、それには大きな格子のなかに、さらに細い組子を使った小さな格子目の

天井の種類



天井を入れた形式が用いられ、これを小組格天井という。またその一部分を支輪天井を用いて一段高くしたものを折上小組格天井という。中世の仏堂や邸宅ではそのほかに棹縁天井（平行な材の上に板を張ったもの）が多く使われ、禅宗寺院では板を平滑に張った鏡天井が用いられた。桃山時代の大名邸宅や社寺建築では、天井板に豪華な文様彩色や絵を描いた格子状の天井（格天井）が使われ、茶室では格天井のような格式ばった天井は用いず、竹の棹縁を使い、天井板の代わりに割板・がまむしろ・網代・葦のような自然な材料が好まれた。茶室では天井の一部分を民家の屋根裏のように見せて作ることがあり、この斜めになった部分を駈込天井と呼ぶ。近世の住宅では棹縁天井がもっとも多いが、天井板や棹縁に各種の材料や形式が工夫され、とくに天井板の木目や色についての吟味がされた。農家や町家では梁の上に竹の簀の子を並べただけの天井も多く、とくにその上に蓆と粘土で厚く覆ったものは大和天井という。また二階をつくるとき、その床の太い根太や大引を下方に見せて天井とするものもあり、これを根太天井や大和天井ということもある。〈大河直躬〉

〔西洋〕古代エジプトの日乾煉瓦の住宅や宮殿の天井は木造で、梁を露出したものやパピルスを編んだゴザを張ったものがあったらしい。神殿の天井は板石を並べ、天井と屋根は一体であった。日乾煉瓦の倉庫はトンネル型の丸天井をかけていた。アッシリアでもトンネル型の丸天井がかなり用いられた。しかし、エーゲ海地域やペルシアでは木造天井が一般的であった。ギリシア神殿の内部の天井は不明であるが、列柱廊には石造の格天井が見られ、内部も木造の格天井をかけたと考えられる。ストアなどではとくに天井を張らず、屋根裏が見えていた。ローマでは木造格天井のほかに、煉瓦造やコンクリート造のトンネル型丸天井や交差トンネル型丸天井、ドームなどが用いられ、漆喰や石膏で形づけして仕上げをした。同時代のササン朝ペルシアでも、ドームやトンネル型の丸天井が発展した。中世の教会堂建築は、はじめ木造天井だったが、次第に石造の丸天井をかけるようになり、丸天井のアーチ形もロマネスクの半円形からゴシックの尖りアーチ形に変化した。ルネサンス以降はローマの各種天井が復活し、バロック時代には木摺漆喰天井が盛んに用いられ、浅く湾曲した天井なども容易につくられるようになった。このような天井は、小屋組や上階の床組から吊られているので、壁と同様に平滑に仕上げることもできる。近代では、さまざまな合成材料で作られた規格サイズのパネルで張るのが一般的である。〈桐敷真次郎〉

天井画 てんじょうが　天井の装飾のために描かれた装飾図様的ないしは形象的な絵画表現をいう。その素材や技法は*壁画と同様であり、天井画そのものが形式的に壁画の一部をなすとも考えられるが、建造物の用途および建築様式によって表現内容にいろいろな工夫と特色とが見られる。天井画の発祥は古代エジプト美術にさかのぼる。ポンペイの天井画は、壁画それ自体がパースペクティブをもつ風景その他の情景として幻覚的に描かれており、その延長としていわば天空のゾーンをなしている。*カタコンベの天井画では、純粋に装飾図様的なものと、宗教的な意味をもつ図像との両方の表現が認められ、装飾から象徴への移行が観察される。中世の表現としては、ドイツのヒルデスハイムの聖ミヒャエル教会およびフランスのボアドー地方のサン・サバン修道院にその代表的な作例を見ることができる。

ルネサンスの作例としては、ローマのシスティーナ礼拝堂の天井画がもっとも有名である。『天地創造』『人間の堕落』『ノア伝』の三場九画面をもつこの天井画は、法王ユリウス三世の命によった*ミケランジェロの傑作であるが、彼がこの大画面で蛇腹・梁・柱などを絵画的に再構成している点は注目される。ルネサンス期以後の天井画はその絵画表現を通じて、天井の彼方の広々とした世界に導くような幻覚的な効果を意図するようになった。

バロックでは、イタリアの画家*コルトナが、建築と絵画の相互のつながりを見事に達成した最初の人として有名である。その代表作は、ローマのバルベリーニ宮天井画およびフィレンツェのピッティ宮内ビーナスの間の天井画で、このジャンルで後世に与えた影響はきわめて大きい。一八世紀の宮廷文化は天井画をはじめとする装飾画の黄金の世紀をつくりあげたが、この世紀に活躍した画家としてイタリアの*ティエポロやフランスのコアペル Charles Antoine Coypel（一六九四―一七五二）の作例は名高い。スペインの*ゴヤにもマドリード郊外サン・アントニオ・デ・ラ・フロリダ聖堂に清新な筆致の作例がある。〈野村太郎〉

点描 てんびょう　絵画技法の一つで、点態描法の略語。印象的に自然を解釈・表現する米法山水画の米点や、新印象派が用いた色点配置の描法などはその顕著な例である。とくに後者は一九世紀後半、フランスの新印象派の画家*スーラや*シニャックによって、*印象主義の理論をいっそう科学的に究明し、制作のうえに実証した彩色技法である。フランス語ではポアンタージュ **pointage** という。物理学や色彩学の学説（リッツ、シュブルール、ヘルムホルツらによる色彩と顔料についての科学論）によって、たとえば物理学におけるリッツの結合原理から、あるいは光学における視覚混合の法則によって、画面に彩料を併置する彩色法を造形理論と結びつけて描く様式を創造したもので、点またはそれに近い筆致で絵具を彩色するやり方からこの名がおこった。この絵画主張をポアンティイスム **pointillisme**（点描主義・点描派）という。これらの作品の彩色法をその造形感と画調からみると、この形式を成立させる重要な技法秩序を示していることがわかる。すなわち、彩色される色は、顔料の品度と彩度を保つために混色をせず、そのための地塗りが施されているのである。〈寺田春弌〉

天平美術 てんぴょうびじゅつ

●時代の概観　●建築　●天平彫刻　●絵画　●工芸

和銅三年（七一〇）の平城遷都から、延暦一三年（七九四）の平安遷都までの約八〇余年間を天平時代といい、その時代につくられた美術を天平美術と称する。

●**時代の概観**　この時代は前代にひきつづき遣唐船の派遣など、大陸との交渉が頻繁で、唐代の爛熟した文化を受けいれながら発展をとげていった。平城遷都のあと旧都藤原京およびその周辺にあった大官大寺（大安寺）、元興寺、薬師寺、興福寺などの大寺院が移転し、新しく東大寺、西大寺、唐招提寺なども造営され、造寺造仏は盛行をきわめた。東大寺大仏の造建は六世紀初頭に朝鮮から仏教が渡来して以来の最大の国家的事業であって、造寺造仏のほかに、美術の各分野においても目ざましい発展をとげた。正倉院の工芸品は、唐代工芸美術を手本につくられたものが多く、なかには大陸からの請来品もあるが、東西美術の交渉を具体的に示し、国際性にいろどられたものが少なくない。

●**建築**　奈良西の京の薬師寺三重塔（東塔）は、藤原京から移建したという説と、現在地に新しく建てたという説とがあるが、いずれにせよ美しい古建築の一つで、裳階をつけた三層の塔が青空を背景にそびえたつ姿はまことに見事である。天平時代の大寺院には、八角円堂と称する堂宇が建てられていたが、現在みられるのは法隆寺の夢殿と、栄山寺の八角堂だけである。東大寺の法華堂（三月堂）は天平創建の本堂と、鎌倉時代に新しく建てた礼堂とが、一つになったためずらしい仏堂で、屋根の勾配や軒下の木組、柱間のとり方などに両時代の相違が見られるが、両者を比べてみることによって天平建築の特色がよく理解できる。唐招提寺の金堂は天平宝字七年（七六三）鑑真の没後完成したと考えられるが、天平時代の寺院の金堂の唯一の遺構で、大きな組割りを材料にして建てた雄大な感じは、そのまま天平の気分をあらわしているといえよう。唐招提寺の講堂は、平城京の朝集殿を移建したもので、当時の宮殿建築として貴重なものである。正倉院の校倉造の倉庫は、三角材を積み重ねた高床の建物で、倉庫としてつくられた機能性が独得の美しさを発揮し、堂塔建築にはみられない重厚な感じを出している。規模は小さいが、唐招提寺の経蔵・宝蔵、東大寺法華堂の宝蔵も校倉造で、天平の遺構である。

●**天平彫刻**　和銅四年（七一一）につくられた法隆寺五重塔初層の塑像群は、古代彫刻の群像表現としてすぐれているばかりでなく、人間性をたたえた作品の遺例として、わが仏教彫刻の造品の中でもめずらしいものである。とくに北面涅槃の場を表わした部分の羅漢の号泣する姿は人間感情を赤裸々にあらわしたものであり、他の部分にみられる女性像などには、庶民的な人間表出に抜きんでたものがある。塑土という扱いやすい材質が、細やかな技巧を得意とするわが国の工人の感覚手法に合ったことがこのような傑作を生む原因の一つになったものと思われる。このような人間性をそなえた群像のあとに、興福寺の十大弟子像のような人物像の名作がつくられたのは偶然ではあるまい。十大弟子像は、天平六年（七三四）光明皇后発願の興福寺西金堂の釈迦本尊の眷属として八部衆とともにつくられたものである。これらは脱(括)乾漆造で、粘土で原型をつくり、それに麻布をはり、漆を塗り、乾いたらまた麻布をはり漆を塗るというやり方を七、八回くりかえし、最後に原型の粘土をとりのぞく技法を用いている。この技法は上質の漆を多量に要するので、天平期以外はあまり用いられなかった。この十大弟子像は、現在六体のこっているに過ぎないが、弟子各像の年齢、特長などをきめ細かく表わし、相貌の表出がすぐれているだけでなく、衣文や体軀のまとめ方にも深い配慮がみられる。富楼那や須菩提はなかでも代表的なできばえを示す。法華堂の本尊不空羂索観音像・四天王像・梵天像・帝釈天像・二力士像はいずれも乾漆造で、建築と内部に安置した

諸像とが創建当初の姿をそのまま現在に伝えている。本尊の宝冠は二万三千個余りの宝石を材料に、金銀細工の技巧をこらしてつくり、正面には銀の阿弥陀仏がそえられている。光背は放射状をなし、宝相花の乾漆をあしらった豪華なもので、須弥壇上の天井に設けられた天蓋とともに堂内の荘厳を一段ともりあげている。これらの三月堂の乾漆像は天平二〇年（七四八）ごろ、*国中連公麻呂が監督して東大寺の造仏所で制作したもので、雄大荘重な趣は、天平彫刻の精髄を遺憾なく発揮したものである。本尊の両脇にある日光・月光両菩薩像、弁財天像、吉祥天像はいずれも塑造であって、他から移したものである。北に面して安置されてある執金剛神像は、東大寺が創建される以前この地に草庵を結んでいた金鷲行者の念持仏であったと伝えるもので、秘仏であるため塑土の表面を蔽う彩色や金があざやかにのこり、漆黒の瞳は鋭く輝き、霊妙な雰囲気をただよわせる。東大寺戒壇院の四天王像は、三月堂の塑像と同類のもので、格調の高い造形美を示している。憤怒像に動勢をとりいれ、さまざまなポーズに表わしたものに新薬師寺の十二神将像がある。十二神将像の遺品としては、これがもっとも古いもので、その台座に天平年間にこれを造った墨書が認められる。唐招提寺は唐僧鑑真が天平宝字三年（七五九）に創建した寺であるが、その金堂の本尊盧舎那仏、その両脇の薬師如来像と千手観音像、それに梵天・帝釈天両像、四天王像は、天平末期の造像として注目され平安初期様式の先駆をなすものである。大阪葛井寺の千手観音像、奈良聖林寺の十一面観音像は、天平様式の爛熟した作例で、東大寺の金銅釈迦誕生像は、豊満な肉体をもつ天平の童子像の典型をあらわしている。唐代美術の写実性は、肖像彫刻にもっともよくあらわれ、唐招提寺の鑑真和上像、法隆寺夢殿の行信僧都像はその代表的なものである。天平彫刻の素材は、塑土・乾漆・石・ブロンズ・木とバラエティに富むが、末期になると一木彫の造像が盛行し、その傾向は平安時代へひきつがれ、大きな発展をもたらした。

●**絵画**　天平の絵画は遺品が少ないが、質的にはきわめて高い作風を示している。御物の聖徳太子画像は、中国唐代の帝王図巻の系統をひく三尊形式の貴人肖像画であるが、天平期に太子を追慕して描かれたものであろう。東大寺大仏の蓮弁に毛彫された華厳蔵世界を表わす仏菩薩図は、中国画の伝統的な線描画をさらに洗練したもので、絵画の資料としても見逃せない。絵因果経は、経文の上部にその内容を挿絵のように描いて彩色したものであるが、画様は六朝風の人物風俗を表わし、古様にのっとっているが、当代写経生の中に画師がいて彩管をとったものであろう。薬師寺の吉祥天画像は麻布に彩色をもって描いた仏画の一種であるが、唐美人を写したような艶麗な婦人像は、あたかも天平の美人画をみるようである。正倉院の鳥毛立女屏風は屏風の一扇ごとに樹下美人を配し、顔や手には彩色をほどこすが、髪・着衣・樹木には彩色のかわりに鳥の毛を貼ってあった。鳥の毛はほとんど失われたが、下描きの墨の描線が、一幅の名画をみるような趣を添えている。豊頰蛾眉のあでやかな美人の姿は、唐だけでなく、日本・西域地方まで流行した女性像で、彫像や、俑と称する明器にいたるまでその影響がみられる。同じく正倉院の麻布菩薩と称する麻布に墨で描かれた菩薩像は、いきいきとした筆の運びを示す当代絵画の遺作である。

●**工芸**　唐代美術に対する貴族の心酔を物語るものとして正倉院の工芸品はもっともよい例である。正倉院の宝物は、聖武天皇が日常使用された生活具と大仏開眼に用いられた品々が中心をなしているが、東西美術の交渉を具体的に示す貴重な品物が多く、日本・中国ばかりではなく、八世紀のアジアの美術の実体を知るうえにも、貴重な遺品である。〈永井信一〉

テンペラ

テンペラ tempera イタ　絵画材料。絵画では、用いられる仲介物によって絵具の名を示し（油絵・水彩画など）、その作品を類別しているが、テンペラもその一つで、ラテン語の「混ぜ合せ」(temperare)を語源とする。仲介物は卵黄・卵たんぱく・膠質・蜂蜜・無花果などの樹液などを配合して、彩色の定着をはかったものである。その発生はローマ人によって創始された*フレスコの画法（一三―一六世紀ごろ）から発展した乾式法のフレスコ・セッコにある。フレスコは湿式で間接法であるが、フレスコ・セッコは用意されたサポート（基底物）に直接作画できることと、繊細な描法ができることで当時の画家に愛好された。事実、彩画面はフレスコより光沢をもち、色彩の審美性がすぐれている特色をもっている。仲介物

天平美術

1↑

2↑

↓3

4↑

↓5

1.不空羂索観音立像（747ころ）乾漆造　漆箔　像高363.6cm　国宝　奈良　東大寺三月堂
2.行信僧都像（8世紀中期）乾漆造　像高90.3cm　国宝　法隆寺夢殿
3.伎楽面「太孤父面」(752) 桐材　漆地彩色　長さ28cm　重文　奈良　東大寺
4.吉祥天像（771ころ）麻布着色　額装　53.3×32.0cm　国宝　奈良　薬師寺
5.絵因果経（8世紀後期）紙本着色　一巻部分（巻第四下）縦26.3cm　国宝　東京芸術大学

天目 油滴天目茶碗 高さ4.5 口径9.1cm 重文 京都 龍光院 小ぶりの天目で華北で焼かれたと思われる。津田宗及が大徳寺に寄進したと伝えられる

の用法は、卵黄に冷水を少量添加して乳状にし、蜂蜜や樹液を混ぜる場合もあるが、通常先に顔料を水ときしておき、これに前記の仲介物を混ぜて彩色する。不透明絵具であるが、彩色層に透明感をもたせる場合は、この仲介物に卵たんぱくを少量添加する。布や紙などにも描けるが、サポートは板（パネル）が多い。

作例にはフィレンツェのサン・マルコ大聖堂のフラ・*アンジェリコのもの、パラッツォ・リカルディの*ゴッツォーリのもの、また*ボッティチェリのものがある。*シエナ派の諸作もパネルに下地を作って紋様を刻み、金箔をおき、テンペラで彩色描画してから、樹脂油でコーティングする画法を示している。シモーネ・*マルティーニのものはその完成度をよく示している。また、*ギルランダイヨの作品では、同一画面上に油絵と併用する用法が示されており、これには今日化学的にいわれる界面活性剤に相当するオックスギャル **ox gall** などが使われたと伝えられる。またテンペラの彩色面はその上に画面被覆(サーフェース・コーティング)として樹脂油を塗ると、油彩画と変わらないぬれ色の審美性を示すし、耐久性もできるので、後世にはこの手法も現われている。

このような特質をもつテンペラ画は、イーゼル・ペインティングの起原をうながし、油彩画の上に併用する画法から油絵具の体質に進展をもたらし、やがて今日の油絵具へ移行する契機となった。この点にテンペラの大きな意義を見出すことができる。〈寺田春弌〉

天目 てんもく 天目と称せられる陶器は、福建省の建窯で焼成された茶碗に日本でつけた名まえである。天目は浙江省杭州（南宋の首都臨安）に近い天目山の略称で、ここには宋時代に禅宗の名寺があり高僧が多く居住していたので、日本の留学僧はほとんどここで修学した。そして江南は茶の産地であり、喫茶の風が盛んであったので、日常の用具である茶碗を持ち帰ったのが、建窯で焼成した黒色の茶碗であった。そのため、天目茶碗の名称がつけられた。そしてこの建窯の黒色の茶碗は青磁と違って茶の色との配色がよく、また厚い胎土は保温によく、しかも黒釉に変化があって兎毫盞・油滴天目などがあり、ことに曜変天目のごときはわが国にのみ伝来してきた名品で、暗夜に輝く星の美しさにも優る華麗なもので、陶磁の絶妙はこの茶碗に過ぎるものがない。また、この天目という茶碗の名称は、江西省の吉州窯の玳玻盞（鼈甲色の釉薬のかかった茶碗）にもつけられ、木葉天目・梅花天目・文字天目などがあり、また近来は北方の諸窯で焼成された同形系の茶碗に河南天目の名称がつけられている。〈杉村勇造〉

天竜山石窟 てんりゅうざんせっくつ 中国山西省の太原の西南一七キロにあって、北魏の次の東魏時代（五三四—五五〇）から開鑿されて北斉時代（五五〇—五七七）をへて、隋・唐の両時代まで二三洞が開かれた。この石窟は長い期間にわたって訪れる人がなく、世間から忘れられていたが、大正七年（一九一八）六月、関野貞が地志によって現地を訪れて世に紹介した。この石窟の第二、第三洞はここではもっとも古い東魏のもので、北魏につづくものであるが、第二窟内には龕を刻してそのなかに釈迦仏・三尊仏などを刻し、石壁にも僧形人物や千仏を刻している。天井にも蓮華文を中心として四面に美しい天人像を浮彫で刻してある。第三窟も同じようであるが、壁面の浮彫供養人物像その他はまことに巧みな彫刻である。北斉・隋時代の仏像も、いずれもその時代の特長を表現している。唐時代の石窟も盛唐時代のものはとくに優れている。しかし石窟は千数百年来の風雨にさらされて自然に崩壊したり、また山中無人なので、発見されて以来盗み出されたものもあるのは惜しい。発見後の大正一一年に『天竜山石窟』という写真集の大冊が刊行されている。〈杉村勇造〉

ト

と

ドイツ工作連盟 ――こうさくれんめい **Deutscher Werkbund** DWBと略称される。ヘルマン・ムテジウス（一八六一—一九二七）が中心となって一九〇七年秋ミュンヘンで結成された建築家・工芸家・実業家の組織。新しい時代の工業生産品のあり方が問われ、これより今日の工業デザインの基礎が築かれたところに大きな意義がある。この動きの中で、ペーター・*ベーレンスの先駆的なデザインが特筆される。連盟結成に先だち、ムテジウスはロンドン駐在中、イギリスにおける合理的な住宅建築や明快な工芸品から多くを学びとり、帰国後、数々の講演や論文によってこれをドイツの工芸界に紹介していた。彼の説くところは「芸術」としての工芸ではなく、まず物の目的の把握、その物の論理的な展開、物に即した構成から生まれる製品である。また手工芸的な製品とは別の系列から生まれてきた機械生産品、さらには新時代に必然的に現われる規格品を、それ自体うけとめて発展させる方向である。結成後は多くの論争を重ねながらも、この意味での製品良質化が推進されていった。DWBの歩みに刺激され、オーストリア、スイス、スウェーデン、イギリスでも一〇年以降に同様の連盟が生まれる。二七年シュツットガルトにおける住宅展でDWBの成果の頂点を示した後、三三年ナチスによって解散させられたが、第二次大戦後四六年に再建され、本部はデュッセルドルフにおかれている。〈高見堅志郎〉

ドイツ美術 ――びじゅつ ゲルマン民族はもともと視覚の再現像にさほどの価値を認めない民族だったといわれる。現存のゲルマン古美術(武具、装身具、各種の留金などの工芸品）を見ても、そこにほどこされているのは先史時代の遊牧民が伝えた動物意匠を高度に文様化した編紐文で、そのデモーニッシュな迷路の世界は、民族大移動期を経てきたこの民族の呪術的・情念的な心情を物語っている。七世紀末の作例『ホルンハウゼンの騎士石』（ハレ州立美術館）にしても、この浮彫面に見る立体感の欠如と対象の不自然な再現は、たしかに非造形的といわれるこの民族の気質をあからさまにしている。しかし見方を変えれば、対象の簡潔な図式化と表出力豊かな記号性および象徴的な本質把握もまた、見おとすことのできぬ別の特質といえる。感覚的な造形に秀でたラテン民族に対蹠して、ゲルマン民族を精神的な造形者と見なすのは、右のような観点にたっている。

〔中世〕ゲルマン民族にはじめて異質な文化の光を投じたのはカルル大帝（七四二—八一四）であった。しかしキリスト教の普及と古代文化の振興を軸とするカロリング朝にも、厳密な意味でのドイツ美術はまだ誕生せず、その成立はオットー一世（在位九三六—九七三）以下三人のドイツ王によるドイツ国家建設にまたねばならなかった。このオットー朝ルネサンス期にドイツ美術は、カロリング朝美術の復興、ビザンティン美術の吸収から、やがてロマネスクの最初の波に洗われつつ第一歩を踏み出していった。当時ケルンに造営された王家の墓所、聖パンタ―レオン聖堂は双塔式正面で名高く、またヒルデスハイム司教ベルンバルトの建立した聖ミハエル聖堂も後世の教会建築の範となった。この司教の名を冠して呼ばれる青銅扉は高浮彫一八面の表現に時代の進歩がうかがわれる。コンスタンツ湖上のライヒェナウ修道院の写本挿絵、マースおよびライン川流域の金属工芸もこの時期の収穫である。特筆すべきはケルン大聖堂にある『大司教ゲロのキリスト磔刑像』で、木の丸彫による等身大のこの像には肉体的苦痛の極限から魂の偉大さを導き出そうとする創意、醜もまた芸術表現であり得るとする造形思考が働いている。

ドイツ・ロマネスクは、他の諸国に比べると教会の外装を飾るものに好作例は少なく、教会の内部空間に造形の視線が注がれている。その先駆的な作例『大僧正ウェッティンの墓碑』（マグデブルク大聖堂）には、故人の偉大な人格を典型化する創意が読みとれる。個性化に劣らぬ典型化のこの創意の奇抜な作例は、ブラウンシュバイク大聖堂広場の『ライオン像』で、この時期唯一の野外独立彫刻であるこの像はハインリヒ獅子公（一一二九—九五）の象徴像である。後期ロマネスクの絵画表現は、写本挿絵とならんで一例をあげれば『玉座の帝王』（ストラスブール美術館）のようなステンドグラスに拡大される。

ドイツにおけるゴシック建築の摂取は、時間をかけて段階的におこなわれた。最初はロマネスクの母胎に影響ない部分的改築、次いでロマネスクの空間を保持した増築（マールブルクの聖エリザベート教会、トリールの聖母マリア教会、*ストラスブール大聖堂など）、そして最後の段階としてケルン大聖堂新築がアミアン大聖堂を範として企てられたのは一二四八年である。しかし一四、五世紀になるとドイツ独特のハルレンキルヘ（広間式教会堂）の発達をみる。したがって円柱を人間像のために借用する初期ゴシック彫刻の発想もドイツではそれほど厳密ではなく、聖堂彫刻でありながら地上の存在の方に近い情感が見られる。『エクレシアとシナゴーグ』（ストラスブール大聖堂）、『マリアとエリザベツ』『騎士像』（バンベルク大聖堂）など代表的作例である。また姓名、生没年未詳の「ナウムブルク大聖堂のマイスター」作『エッケハルトとウタ像』は、特異な観念的肖像彫刻の作例である。絵画では板絵による祭壇画の発達が特筆され、これが次の時代の花形として登場する。なお中世末期の民間信仰が生んだ「祈禱像」には、神秘思想に触発されたドイツ的造形の戦慄すべき克明さを見ることができる。

【ルネサンス】ドイツの一五、一六世紀は宗教改革と農民戦争との危機的時代であるが、カルル四世（在位一三四六―七八）ゆかりのプラハおよびハンザ同盟をはじめとする都市同盟傘下の諸都市で、イタリアおよびフランドル美術の吸収がおこなわれる。立体描写への道をひらいた「ボヘミア画派」、即物描写にすぐれた「ハンブルク画派」、ロッホナー Stephan Lochner（一四一〇／一五―五一）を中心とする宗教感情にあふれた「ケルン画派」など。ほかにシュワーベンのムルチャー Hans Multscher（一四〇〇ごろ―六七）、南チロルのパッハー Michael Pacher（一四三五ごろ―九八）、バーゼルのウィッツ Konrad Witz（一四〇〇ごろ―四五ごろ）、彫刻ではニュルンベルクの*シュトス、*クラフト、ハルツの*リーメンシュナイダーがいる。またコルマールの*ションガウアーを頂点とする版画の発達も特筆される。

まだゴシックの色濃い一五世紀につづいて、ドイツ絵画の黄金の一六世紀が始まる。そこでは板絵や扉式祭壇画を通じてドイツ人独得の宗教、自然および人間観が時代の苦難に対応して表出されている。重要な画家としては前後二回のイタリア旅行でゲルマンの巨匠の名をほしいままにした*デューラー、「イーゼンハイム祭壇画」（コルマール、ウンターリンデン美術館）一作で不滅の名を得ている*グリューネワルト、ドナウ派を代表する*アルトドルファー、ドイツ的ビーナス像の作で名高い*クラナハ、肖像画家*ホルバイン、明暗の画家*バルドゥンクの名があげられる。

【バロック】一六一八年に始まる三十年戦争はドイツ国土と人心を荒廃させた。むろんバロックおよびロココの様式はドイツ美術にも投影しているが、注目すべき美術家は少ない。才能ある美術家はむしろ異国で名をあげている。この時期には建築のための装飾画（とくに天井画）の発達がめざましい。たとえばマニエリズモ的なロッテンハンマー Hans Rottenhammer（一五六四―一六二五）を先駆とし、オーストリア・バロックを代表するロットマイル Johann Michael Rottmayr（一六五四―一七三〇）、「南ドイツのフレスコの巨匠」*アッサムの名があげられる。

一方、一七世紀ドイツが国外へ流出した才能には*エルスハイマーがいる。彼はローマに滞在し、小さな銅板上に広大な視野をもつ理想主義的風景画を描いた。

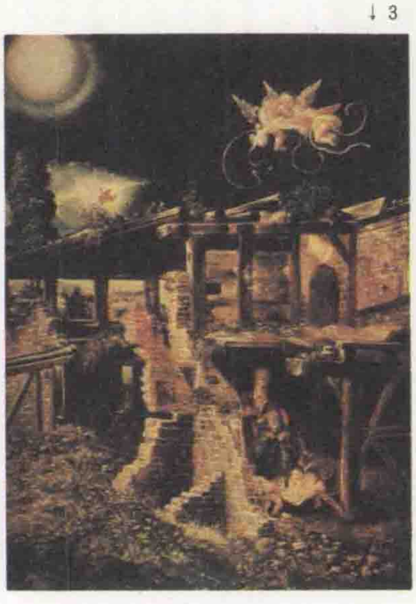
一八世紀後半、古典主義を開拓した*メングスは生涯の大半をイタリアとスペインで送り、スイスの幻想画家*フューゼリはイギリスで名声を得た。なお、スイス人でドレスデンで制作したグラッフ Anton Graff（一七三六―一八一三）はビーダーマイア様式のリアリズムを見せている。

【一九世紀】名君フリードリヒ二世（在位一七四〇―八六）以来、哲学・文学・音楽の各分野で躍進したドイツも、美術の分野ではなお国外流出がつづいた。イタリア初期ルネサンスにあこがれた画家オーベルベック、コルネリウスらは宗教的情熱からローマのサン・イシドロの廃寺にこもって「*ナザレ派」と呼ばれた。この時期にドイツ美術の孤塁を守った第一人者は*フリードリヒで、画家ルンゲ Phillip Otto Runge（一七七七―一八一〇）、詩人ティークおよびノバーリスらと親交のあった彼は、北ドイツの荒涼とした風景に悲劇的情感を盛るロマン主義的風景画家として記憶される。一九世紀後半、現実主義を開拓した画家に*メンツェルがいる。彼は、レーテル Alfred Rethel（一八一六―五九）および*リヒターとともにドイツ伝統の版画家として知られる。ともにイタリアで客死した*フォイエルバハと*マレースは理想主義的画風を開拓した。同じく理想主義的彫刻家に*ヒルデブラントがいる。印象主義はこの世紀の末になって*リーバーマンおよび彼が主導したベルリン分離派同盟によって移植されたが、同時に*アール・ヌーボー（ドイツではユーゲントシュティル）も

ドイツ美術

1. デューラー「マギの礼拝」(1504) 96×114cm ウフィーツィ美術館
2. ノルデ「キャンドル・ダンサー」(1912) ジービュール ノルデ美術館
3. アルトドルファー「キリストの誕生」(1513ごろ) 36×26cm 西ベルリン国立美術館
4. フリードリヒ「希望号の遭難」(1821) 98×128cm ハンブルク美術館
5. ホルバイン（子）「大使たち」(1533) 207×210cm ロンドン ナショナル・ギャラリー

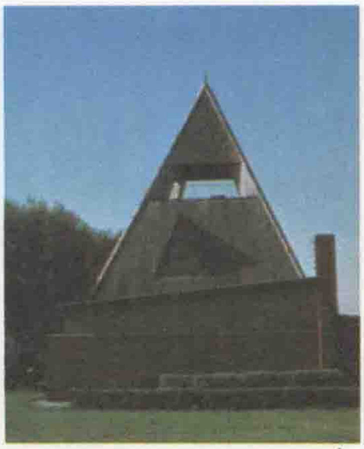
↓5 ↑4 ↓3 ↓2 ↑1

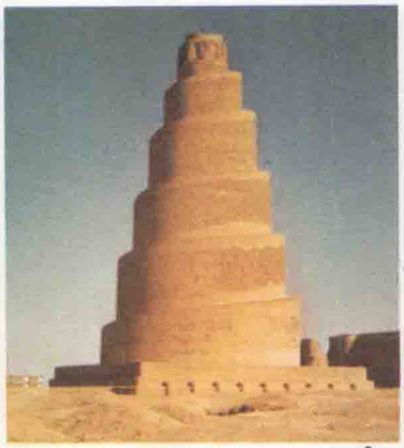


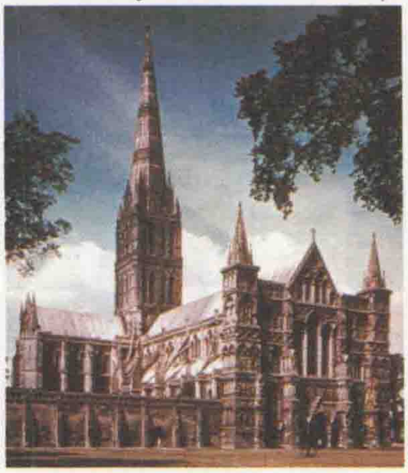
波及し、ウィーンの*クリムト、ミュンヘンの*シュトゥックがその画家として知られる。建築および工芸の分野ではムテジウス Hermann Muthesius（一八六一—一九二七）が一九〇七年*ドイツ工作連盟を組織した。

〔二〇世紀〕 二つの世界大戦を含む今世紀はドイツにとって未曾有の危機的時代であるが、この時代にドイツの造形精神はドイツ・ルネサンス期にも比肩する高揚をみている。ノルウェーの画家*ムンクを先達とする*表現主義は、ドレスデンのブリュッケ（橋）派、ベルリンのシュトルム（嵐）のサークルおよびミュンヘンのブラウエライター（青騎士）派の運動となって今世紀初頭のヨーロッパ前衛美術運動の一翼を担った。主な画家には*キルヒナー、*ノルデ、*ココシュカ、*マルク、*カンディンスキーらがおり、彫刻家には*バルラッハの名があげられる。第一次世界大戦後、ベルリン、ハノーバーおよびケルンに波及した*ダダの運動では*グロッス、ディックス Otto Dix（一八九一—一九六九）、シュビッタース Kurt Schwitters（一八八七—一九四八）、*エルンスト、*アルプらが活躍した。また一九一九年に建築家*グロピウスによってワイマールに設立された*バウハウスには、カンディンスキー、*クレー、*ファイニンガーら表現主義系の画家および*モホリ＝ナジら*構成主義の思潮も集めて、美と効用の新しい一致を追求した。これらの運動とそれに参加した美術家は、ナチスの台頭とともにすべて「退廃芸術」の烙印を受けて追放され、ドイツの自由な美術の火は一時的に消えた。しかし戦後*バウマイスターやナイ Ernst Wilhelm Nay（一九〇二—六八）、国外では*ボルスや*ハルトゥンクらの活躍で復興され、今日、ドイツ美術は国際的な舞台で重要な役割を果たしつつある。〈野村太郎〉

📖前川誠郎編『世界美術大系18 ドイツ美術』（一九六三・講談社）







塔

1. コペンハーゲンのルンネフス教会
2. サマラの螺旋形回教塔
3. シエナのマンジャ塔
4. ボークントの木造塔教会
5. グレンダロウの円塔
6. カーンのサン・テチエンヌ修道院教会の双塔
7. ソールズベリー大聖堂屋上塔
8. バルセロナの聖家族教会の塔
9. セビリヤのヒラルダ

塔（とう） 日本語の「塔」は梵語のストゥーパ（卒塔婆（そとば））を語原とし、仏陀または他の尊者の舎利・遺品などを納める一種の墓を意味した。それゆえ、垂直の聳立性（しょうりつせい）を必須条件とみなす西洋流のタワー tower の概念とはまったく違っていた。しかし日本では、ストゥーパが古代中国の楼閣建築の影響を受けて変容した形式を踏襲したので、はじめから三重・五重などの高層木造塔が建立され、土饅頭（どまんじゅう）式の墳墓的様相を示さなかった（→仏塔）。塔の起原は、インドのストゥーパ以外にも、古代エジプトのピラミッドとオベリスク、および古代アッシリアのジッグラト（階段形祠壇、神殿塔）に求めることもできる。ピラミッドは元来、ストゥーパと同様に、不朽の墳墓、堆積的塊体で、地下の深処を目指す下向的様相の強いものであるから、塔とは称しがたい。したがってその形態は古くからいろいろな方面に応用されたにもかかわらず、塔建築にそのまま採用されることは稀であった。ところが現代では、塔そのものではなく、鐘塔を兼ねる小規模教会堂にピラミッド形をとるものが現われてきた。オスロ市の北方一九〇キロの地点の小村、グラウベルゲ Gravberget に建立された「村の教会」や、コペンハーゲンのルンネフス教会 Lundehus Kirke などはともに鐘塔を兼ねたピラミッド形教会堂としてきわめて美しい建物である。

〔オベリスク〕 エジプトのオベリスクは主として第一二王朝またはそれ以後のファラオ（国王）が太陽神、その他の神を賛美するとともに、自己の現世的威力を誇示するために、神殿の前に建てた一本石の献納碑で、それ自体は塔でない。ところが欧米では輪郭においてオベリスクを模した塔が非常に多い。特にワシントン市のワシントン記念塔はオベリスク形塔建築としてもっとも高雅な実例である。またベネチアのサン・マルコ広場にそびえる大鐘塔や、イギリス国会議事堂の大時計塔（ビック・ベン）などはオベリスク形を複雑化して塔に仕上げた建築である。

〔ジッグラト〕 古代アッシリアのジッグラトは「高い壇」または「神聖な山」を意味する名辞で、バビロン王国時代（前一八五〇—前一六〇〇）に建立された。ウル、ボルシッパ、エ・サギラなどで発掘された遺跡と種々の参考資料との研究によって明らかにされたところによると、ジッグラトは七色の釉瓦（ゆうが）輝く七階建の方形構造、全体の高さと基壇一

辺の長さがともに九〇㍍にも及ぶ巨大な塔で、頂上に設けられた地方神の祠壇に達するには、塔の外側をめぐる螺旋状階段を昇るようにしてあった。旧訳聖書『創世記』一一の四に語られたバベルの塔もこの種のジッグラト様式のものと推定されている。塔の内部ではなく、その外側に螺旋状階段を設けるという点でジッグラトに起原を求める形態は、アッバス朝のカリフ、ムタワッキル（在位八四七—八六一）が、その首都サマラに建てたミナレットをはじめ、イブン・トゥールーン（八三五—八八四）がカイロに初建し、後に大破したため修理変形されたミナレット、またローマ大学の構内にあるバロック式の聖イボ教会（一六四二—六〇）の屋上塔、コペンハーゲンのボーア・フレルサース・キエケ（われらの救世主教会）（一六八二—九六）の高塔などに見られる。

〔ヨーロッパの塔〕 塔といえば、古くはほとんど宗教または軍事に関係あるものに限られていたが、中世の後期からは市庁舎（シエナ市庁舎のマンジャ塔など）・大学（オックスフォード大学のモードリン塔など）・国会議事堂（ロンドンのウェストミンスター・パレスのビクトリア塔と大時計塔など）などにも世界的に著名な塔が建てられ、さらに一九世紀末以後はパリのエッフェル塔やベルリンの無線電信塔のような鉄骨高建築からテレビ塔や広告塔、実業または住宅用の超高層鉄骨コンクリート建築までも含めるようになった。けれども歴史上または建築芸術上、高く評価される塔となると、それはかならずしも多くはない。次にその若干について略述してみよう。

〔教会の塔〕 日本は世界最古、最優秀、また最多数の木造仏塔を保有する国である。これに反して煉瓦・石材を多く使用した他の諸国では、特に古い木造塔は稀にしか存在しない。イギリス、ケント県ブルクランド村の聖オーガスティン教区教会の八角木造塔（一五世紀）はめずらしい形態の独立的建築として尊重されている。またノルウェーの諸地方に多く建てられた一二、三世紀のいわゆる木造教会 Stavkirke は全体の形態が大小三基の塔を組合せたような外観を呈する見事な木造塔建築である。昔はボークント Borgund の現存木造教会（一一五〇ごろ）と同様の、この国固有の建築が七五〇基以上に達したというが、一四〇〇年以後はバイキングの海外活動の停止とともに、塔状木造教会の新築もおこなわれなくなり、初建の地に遺存するもの、または野外民族博物館に移建されたものを合わせた少数の遺構が、国宝的建築として保存されるに至っている。

教会の塔にはその断面正方形のものがもっとも多く、六角、八角、または円形のものは比較的に少ない。イタリアのラベンナ郊外のサン・タポリナーレ・イン・クラッセ聖堂にそびえる煉瓦造円塔は、九世紀ないし一〇世紀のものと推定され、世界の円塔建築の古典的存在と認められている。またピサの円形斜塔（一一七三起工）は大理石造できわめて華麗な建築である。これに比べると、はるかに単純素朴で、しかも他の国々には見られない一種独特の形態を示しているのは、アイルランドの各地方に散在する石造円塔である。その大部分は、すでに半壊または全壊して残骸をとどめるに過ぎないが、北アイルランドのアントリム Antrim および南アイルランドのグレンダロウ Glendalough の二基を含めて合計一三基の円塔は近代の修理を経て、ほぼ完全な原形を保持している。九世紀から一三世紀にかけて初建されたとみなされるこれらの円塔は、アイルランドの文化と歴史、特に宗教との関係について長らく論争のおこなわれた建築で、考古学上の資料としても重視されている。

キリスト教鐘塔の発祥地といわれるイタリアの古塔はそのほとんどすべてが断面正方形で、煉瓦造である。ローマからあまり遠くないアルバノ諸丘の一つの町グロッタフェラッタ Grottaferrata の修道院には一基のローマ式鐘塔（一一世紀）が、後世の再建による他の修道院建築の群を抜いて高く美しくそびえ、その景観はまことにすばらしい。またフィレンツェ大聖堂の正面右側にすこし離れて独立する大理石造方形の鐘塔は設計者の名にちなんでジョットの塔と呼ばれ、多くの彫刻やモザイクで装飾された豪華な建築である。

一般にイタリアでは聖堂からすこし離れて独立する単塔が多く見られるが、ヨーロッパの他の国では、独立塔は少なく、聖堂の西正面とか、東西両端とか、あるいは身廊袖廊交差部の屋上とかに設けられる塔が多い。ドイツのウルム大聖堂のゴシック式鐘塔は西正面入口に位置する単塔の適例であり、また正面扉口の左右に双塔を建てる例はロマネスクではフランスのカーン所在のサン・テチエンヌ男性修道院とラ・トリニテ女性修道院の両教会に、またゴシックではパリのノートル・ダム大聖堂をはじめシャルトル、アミアン、ランスなどの各大聖堂にすばらしい実例が見られる。なお交差部屋上の塔としてはイギリスのソールズベリーやナーウィッチの大聖堂、また特にフランスのトゥールーズのサン・セルナン聖堂の各鐘塔が傑作だと思う。

二基以上の複数塔をもつ教会堂ではドイツのシュパイエル（ロマネスクの方形塔）、ウォルムス（ロマネスクの円塔）の各四基、リンブルク大聖堂の七基なども注目されるが、ベルギーのトゥルネの有名な大聖堂にそびえる堂々たる五基の塔はまことにこの国が世界に誇る偉観である。塔数の多い点では近代建築の偉才*ガウディ設計のサグラダ・ファミリア（聖家族教会）を挙げるべきである。けれども、この教会は一九世紀末に起工されたものの、東側扉口とその上にそびえる四基の塔が構築されただけで、その他の部分はいつ完成するか予想のできない状態である。もしガウディの設計通りのこの教会が将来完成したとすれば、彼の天才的着想になる円錐形棒砂糖状曲線美の塔が一七基聳立して、バルセロナの空に旺盛な昇天の気概を発揮するに至るはずである。

〔城の塔〕 城塞の塔は少なくとも現存の遺構からみて、教会の塔より古く建てられたと思う。それは平和を求める宗教の普及にもかかわらず、民族の移動、豪族間、都市間の抗争・攻防・戦争が絶えず繰り返されていたからである。フランスのカルカッソンヌには内外二重の城壁がめぐらされ、内側には二九基、外側には一七基、その他を合わせて五四基の円形、半円形または方形の断面をもつ城塔が存在し、そのうちには西ゴート時代（五—七世紀）にさかのぼりうる石積みを示すものもある。城の塔として有名なロンドン塔には、天守閣様のホワイト・タワーの四隅を固める四基の隅塔をはじめ、内外二重の城壁に設けられた多数の塔が望まれる。

〔ミナレット〕 ヨーロッパにはまた、東洋諸国におけると同様に、ミナレットのそびえる都市がある。イスタンブールから東欧、バルカン諸国にはオスマン・トルコの鋭くとがる鉛筆形の塔が、今なお広く分布して、かつてのトルコ軍の勢力範囲を示している。そしてスペインのセビリャ大聖堂に所属するヒラルダ Giralda はもっともすぐれたミナレットである。これは一六世紀にキリスト教の鐘塔としてその上部をルネサンス式に改造されたが、それ以外の下部は一二世紀建造の北アフリカ式方形ミナレットの旧状をそのまま残している。壮大な塔身の規模、洗練された狭間飾、優美な連窓の配置などは非常にうるわしく、世界稀有の名塔である。ヨーロッパにはこのような北アフリカ式方形ミナレットは他にほとんど見られないが、パリのモスク（一九二四—二七）の塔は同じく北アフリカ式で、新しくはあるが異彩を放ち、在パリのアルジェリアその他から来たアフリカ系住民に、その宗教的礼拝所の所在を示すよき目標を供している。〈佐原六郎〉

唐寅 「四美人図」 絹本彩色 171.5×87.5cm この図は蜀（10世紀）の後主が宮妓を集めて風流の遊びをした故事を描いたもの。自賛の七言絶句と跋文がある

唐寅 とういん （一四七〇—一五二三） 中国、明代の画家。字（あざな）を伯虎または子畏といい、号は六如居士・桃花菴主・魯国唐生・逃禅居士・江南第一風流才子などと称した。江蘇省蘇州呉県の人で、明の成化六年に生まれ、嘉靖二年に五四歳で卒した。彼は天才的な性格で詩文と画にすぐれ、*沈周（しんしゅう）や*文徴明はいくたび郷試を受験しても合格しなかったが、彼は一番で合格して、南京解元の栄称を得て挙人となった。そして進士の試験にも合格したが奇行によって失格し、故郷に帰って文を売り画を描いて生活の資とし、花柳の巷に遊んで憂いを解いたという。彼の画は周臣に学んだので院体風であるが、その技巧に熟達していたので、山水・人物・花卉（かき）と画題の幅も広く、文人画の域からでて専門画家をしのぐ力量をもっていた。また彼は中国に渡った日本の使者たちとも交わり、詩画を贈っている。沈周・文徴明・仇英とともに当時の四大家と称された。〈杉村勇造〉

董其昌 とうきしょう （一五五五—一六三六） 中国、明代の文人。字（あざな）は玄宰（げんさい）、号は思白。江蘇省華亭県の

人。明の嘉靖三四年に生まれ、明末の崇禎九年に八二歳で卒した。万暦一七年（一五八九）に進士となり、累進して大宗伯の大官になり、没してから文敏と諡された。彼は詩文・書画に巧みであっただけでなく大官の地位を得たので、江蘇派の重鎮として尊敬され、蘇州出身の沈周・文徴明の後継者と評されている。その画風は宋の董源を学んで一家を成し、門弟の王時敏らが清朝の正統画派の巨頭になったので後世に及ぼした影響は大きい。また彼書も清の康熙・乾隆両皇帝に愛好された。また彼は禅宗に南北の宗派があるのにならい、文人画家を南宗、専門画家を北宗とし、文人派を尚び専門画家を排撃したので、専門画家の多い浙江派は凋落し、文人の南画が興隆し近代に及んだ。著書に『容台集』『画禅室随筆』がある。〈杉村勇造〉

陶芸　とうげい

●日本の陶芸　土器／奈良時代の陶器／中世の窯／近世の陶芸／近代の陶芸　●中国の陶芸　●ヨーロッパの陶芸

●日本の陶芸　陶器とは施釉されたものを指すが、土器も釉こそ掛っていないが、土を素材として成形し焼成したものであるという点において、陶器に先駆するものであるから、まず日本の土器について簡単にふれることにする。

〔土器〕日本最古の土器は縄文式土器（略して縄文土器）である。これは日本人が狩猟採集生活をしていた石器時代、いわゆる縄文時代の土器で、器面に縄文様ふうの痕があるので、この名がつけられた。縄文土器は、早期・前期・中期・後期・晩期の五期に分けられているが、早期のものには、伴出物のカーボン・テストによる測定によって、約九〇〇〇年前のものと判定されたものがある。早期のものは底が尖っているのが特色で、尖底土器と呼ばれている。縄文土器の最盛期である中期には、凸文装飾がおこなわれ、器形もいちじるしく誇張されて、火炎式のような縄文土器独特の様式が生み出され、晩期には亀が岡式のような精巧な土器が発達している。縄文土器の成形は輪積みによる手造りで、轆轤はまだ使っていない。その焼成にもまだ窯の設備はなく、乾燥した器を野天で積重ね、燃料をかぶせて焼いた。七、八〇〇度の低い火度である。この原始的な方法は、今日でも東南アジアや、ニューギニア、アフリカなどの未開土人の間ではおこなわれている。縄文土器は世界でも最古の土器といわれ、その期間が長かったのでいちじるしい発達を遂げて、世界でもめずらしい独特の様式を創り上げ、縄文土器の名は今日世界的となり、大きな関心を呼んでいる。

縄文時代に続く弥生時代には、弥生式土器（略して弥生土器）がおこなわれた。これも成形・焼成は縄文土器とほぼ同様とみられるが、成形の技巧には発達のあとがいちじるしく、縄文土器が黒ずんでいるのに対して、赤褐色に焼上っている。文様はほとんどなく、あっても簡単な櫛目文などである。弥生土器は、前期・中期・後期の三期に分けられている。

次の古墳時代になると、五世紀後半になって新しい土器が出現するが、これを須恵器という。灰鼠色の堅く焼締った土器で、行基焼といわれたが、『古事記』などに斎瓮とあるのにちなんで、祝部土器とも呼ばれた。古くはこれを陶器と書いて、「すえのうつわもの」と訓んでいたので、近年になって考古学者がこの称によることとなり、施釉の陶器とまぎらわしいのを避けて、須恵器の字をあてるようになったが、今では世上でも一般に使われている。

須恵器は轆轤で成形され、丘陵の斜面を掘って造られた単室の穴窯で焼かれたもので、従来の縄文・弥生土器よりも高い火度で焼いてあるので、はるかに堅い。この新しい陶法は、他の進んだ技術とともに朝鮮の百済から伝わったもので、その源流は中国の灰陶であるが、従来の土器にくらべて画期的に進歩したものであった。『日本書紀』の雄略天皇七年（四六三）に、百済から新漢陶部が高貴を貢したという記事があるのは、これに対応するものである。須恵器は古墳時代には陶部で造られたので、当時陶部のいた地域には、須恵・陶・末などの地名がのこっている。

須恵器は平安時代ごろまで全国にわたって焼かれ、釉こそ掛っていないが、長い時代を通じて日本の製陶の主流をなしていた。その器形には後世には見られない特殊なものがいろいろあるが、なかでもいちじるしいものをあげれば、𤭯・甑・装飾付台付壺・横瓮・平瓶・提瓶などがある。

古墳時代の土器の主流は須恵器であったが、弥生土器の手法もひき続きおこなわれていたのであって、これを土師器という。土師器の流れは後世までも続いているが、実用品としてよりは主に宮中や神社の祭器として使われた。今日でも伊勢神宮その他で専用されている土器皿の類はこの手法を踏襲して造られ、三重県の有爾村（現、多気郡明和町）や京都の木野がその産地になっている。

〔奈良時代の陶器〕奈良時代には、須恵器の壺には裾の張った高台が付き、形は肩が強く張っている。正倉院の薬壺はその好例である。平安時代の須恵器で有名なのは、戦後愛知県猿投山西南麓一帯の丘陵で発見されたものである。須恵器の形は時代によって変っているが、猿投古窯の須恵器には長頸壺・浄瓶がみられ、中国越州窯青磁の影響をうけた把手付壺や、越州窯風な繊麗な線彫文様のものもある。猿投古窯や愛知県瀬戸市南郊出土の須恵器には灰釉を塗ったものがあり、これは『延喜式』などにいう「尾張瓷器」に当るものとみられ、高火度で焼いた日本では最古の陶器である。

奈良時代にはまた、唐三彩の影響をうけて奈良三彩が生まれている。これは低火度で焼いた軟陶で、緑・褐・白の三釉が、斑状あるいは縞状に掛っている。なかには緑・白二彩のもの、緑・褐・白それぞれの無地のものもある。奈良三彩のうち特に有名なのは奈良の正倉院にある正倉院三彩で、これは施釉の陶器としては日本最古のものであり、また世界の伝世の陶器では最古のものでもある。正倉院の南倉にある五七点がそれで、もとは東大寺の儀式用具として造られたものである。三彩といっても大方は、緑・白二彩や、緑・褐・白無地である。正倉院三彩の日本製であることは、正倉院文書（造仏所作物帳）や、またその素地や器形・釉調・作風・文様などからも立証されている。奈良時代には、正倉院三彩のほかにもこの類が相当造られていたことは、近年の調査によって判明しているが、当時の大寺の瓦にも緑釉が使われている。平安時代にもこの釉法はおこなわれたが、三彩や二彩はなくもっぱら緑釉のみで、大寺の瓦にもやはりおこなわれている。この時代の文献に「尾張青瓷」とあるのは、尾張産の緑釉陶器を指したものであろう。緑釉の技法は平安中期以降一時途絶えたようである。

〔中世の窯〕中世の窯を代表するものは、瀬戸をはじめ、常滑・越前・信楽・丹波・備前などであるが、いずれも須恵器系の流れに出たものである。瀬戸以外の窯は、素朴な無釉の焼締めであるのに対して、瀬戸だけは施釉され、形も多種で文様装飾も発達して、大きな差を示しているのは注目される。

愛知県の瀬戸焼は、猿投古窯の流れをくむものとみられるが、平安末期にはすでに灰釉の掛った長頸壺・四耳壺や花形碗・耳皿などが、瀬戸南郊で焼かれている。鎌倉時代になって瀬戸の製陶は栄えたが、その種類も四耳壺・瓶子・水注・広口壺・花瓶・香炉・天目など多様にわたり、しかもその器形は多く中国南宋時代の青白磁（江西省景徳鎮窯）や青磁（浙江省竜泉窯）あるいは浙江天目の影響をうけていることが注目される。無文のものも多いが、文様装飾には、劃花（箆彫）・印花（型押）・貼花（貼付）などの手法が施され、陶技の発達を示している。文様には日本風なものが多く、巴・菊花・梅花・蓮花唐草・牡丹唐草・魚波・蕨手などが目につく。釉には黄瀬戸の源流となる淡黄緑色の灰釉と、古瀬戸釉の源流となる黒褐のいわゆる天目釉の二種がある。室町時代にも、四耳壺・瓶子・花瓶・天目・香炉は焼いているが、そのほか茶壺や茶入も生まれている。茶壺は唐物の真壺を真似たもので、祖母懐茶壺が知られ、茶入は唐物茶入をみならったものである。この時代のものはほとんど無地が多い。鎌倉・室町時代の作を古瀬戸と呼んでいるが、それを焼いた窯は須恵器系の単室の穴窯である。

瀬戸と並ぶ古窯の常滑（愛知県常滑市）・越前（福井県丹生郡織田町）・信楽（滋賀県信楽町）・丹波（兵庫県多紀郡今田町立杭）・備前（岡山県備前市伊部）は、須恵器系から発達した窯であるが、それぞれの地方的特色がいちじるしくなったのは、概して鎌倉初期とみられる。いずれも丘陵の単室の穴窯で焼かれたもので、成形も輪積みの紐造りの手法でおこなわれ、無釉の焼締めである点も共通している。信楽の素地が鉄分の少ないのを除いては、他は鉄分の多い素地なので、赤褐色あるいは茶褐色に焼上っている。ときに窯内で灰が掛って釉状になっているのもある。信楽の素地は砂粒の多いのが特色で、白めの素地には赤い火替りが現れ、また自然のビードロ釉が流れてことに美しい。主な製品が鎌倉・室町時代を通じて、甕・壺・擂鉢などの日用品であったことも、各窯とも同様で、瀬戸焼が貴族や武家層向けの高級品であったのと対照的である。

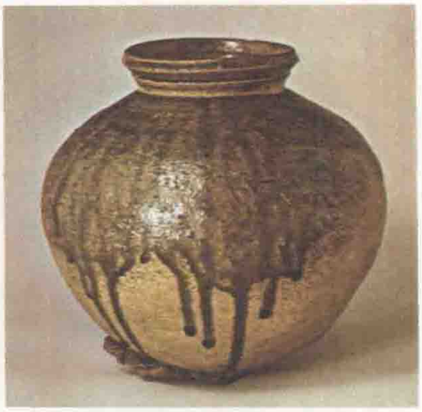
室町末葉になって町衆の茶の湯で、素朴な侘びたものを好むようになるにつれて、信楽や備前の雑器が茶道具に採り上げられるようになったが、たとえば信楽では、麻緒を納れる緒桶が堺の武野紹鷗によりはじめて水指に使われて鬼桶水指といわれ、また肩に檜垣風の彫り文様のある二重口の小壺が、蹲ると呼ばれて花生に使われ、備前でも種壺が水指に採り上げられたりした。茶人は備前においても、火の偶然で生じた肌の変化を、火襷・榎肌・黄胡麻・牡丹餅・サンギリなどと呼んですこぶる賞美した。

〔近世の陶芸〕桃山時代は陶芸の世界でも画期的に躍進し、華々しい高揚の示された時代であるが、まず挙げられるのは美濃焼である。美濃（岐阜県）の製陶は桃山以前からあり、瀬戸系なので

陶芸〈日本〉

6

↑3


↑1

↓2

↓4

4.古瀬戸瓶子　正和元年銘（鎌倉時代）高さ31.6cm　口径7.6cm　岐阜　白山神社　5.高取水注（桃山時代）高さ22.3cm，底径13.6cm　6.色絵桜楓文鉢　道八　高さ8.8cm　口径18.1cm　7.色絵罌粟文壺　野々村仁清（江戸時代）高さ42.4cm　口径12.3cm　東京　出光美術館

←7

←5

1.須恵壺（飛鳥時代）高さ27.7cm　口径14.6cm　東京国立博物館　2.奈良三彩蓋付壺（奈良時代）通蓋高15.7cm　口径12.2cm　東京国立博物館　3.緑釉四足壺（平安時代）高さ16cm　口径11.0cm

古くは瀬戸焼の中に包含され、俗に美濃瀬戸とも呼ばれているが、この美濃瀬戸の華ともいうべきものが、桃山時代に生まれた志野・黄瀬戸・瀬戸黒・織部である。その窯は多治見地方の丘陵に点在しているが、その製品は主に茶道具や懐石の食器で、茶の湯の栄えた上方の需要に応じたものである。そして技法上でも、従来まったく見なかった新しい釉法や装飾手法が創意され駆使されて、陶芸史上にあざやかに一期を画している。長石の白い志野釉、銅緑のいわゆる織部釉、引出しによる黒、釉下絵付けの錆絵（褐色の文様）、掻落し・練上げなど斬新の技法が、突如として一挙に吹出した感じである。

志野は長石の白釉を特色とし、多く釉下には錆絵が描かれている。織部では長石釉に灰の多く加わった透明釉下にこの錆絵があるが、志野釉といい釉下絵付けといい、日本ではこの時はじめて生まれたものである。志野の白い素地に褐泥を化粧掛けして、文様を掻落した上に志野釉をかけたのが鼠志野である。この掻落しによる文様装飾の手法も、これが日本では最初である。志野で赤土と白土とを練合せたのが、練上げ志野である。黄瀬戸は前代以来の伝統を素地に新境を開いたものであるが、その上りによって油揚手・ぐいのみ手・菊皿手などと呼ばれ、茶道では油揚手がもっとも貴ばれ、ことに青緑のタンパンの点彩されたのがよろこばれる。織部には錆絵の一部に銅緑釉をかけた青織部、赤土を使った赤織部、銅緑釉だけの総織部、赤土と白土を継合せ、これに白絵や錆絵を施し白土の上に銅緑釉をかけた豪華な鳴海織部などがある。焼上った茶碗をすぐ引出して急冷し黒くしたのに、瀬戸黒と織部黒があるが、このいわゆる引出黒の手法も、従来はまだなかったものである。

桃山の美濃瀬戸は、天正・文禄には半地上式単室の穴窯で、慶長・元和には地上式連室の登り窯で焼かれたが、志野・瀬戸黒・黄瀬戸のすぐれたものは前者で、織部は久尻地方で後者で焼かれている。技法上にもかずかずの画期的な開発があるが、形や文様の意匠の上にも伝統を基調として幾多斬新警抜の桃山調が表され、ことに茶器において、茶碗の沓形や水指・花生などに示された歪形のいわゆる織部好みは、大きな特色となっている。桃山の美濃瀬戸は、いかにも時代にふさわしく、斬新の手法を駆使して自由奔放で、新興の生気に溢れ、しかも情趣的な日本調の特色をあくまでも発揮して、日本の陶芸としても最高峰をゆく感がある。

伊賀焼も桃山時代に流星のごとくに現れて、茶陶として秀れた特色を誇っている。窯は丸柱および槇山（三重県阿山郡）であるが、信楽に近く、もともと信楽系である。古伊賀と呼ばれるものは、花生・水指などのもっぱら茶道具で、織部好みの歪形の特有な作風である。ねっとりした白土で、勁い作行きに加えて鋭い箆目が施され、その形は独特である。無釉の焼締めであるが、吹出しのビードロ釉が流れ、肌は照り映え、裾には黒褐のいわゆる焦げが生じ、その景は勁い作行きにふさわしい。ある意味では古伊賀こそは、日本の陶芸の最高のシンボルともいえよう。

信楽・備前では雑器のほかに、茶の湯の流行に応じて、茶陶も盛んに造られた。信楽では主に水指・花生で、利休好みがいちじるしく、利休信楽といわれている。備前でも、水指・花生のほかに鉢・徳利も焼かれ、田土の味や織部好みの作行きを賞美され、古備前の名で茶人に貴ばれている。

京都では天正年間（一五七三—九二）に、長次郎が利休の好みで楽焼を創めた。黒楽・赤楽の主に茶碗で、これこそ純然たる茶のために創意された陶器である。低火度で焼かれているが、その作風やざんぐりした触感は、まさに喫茶の用具として最高といってよい。二代常慶から楽印を代々字体を変えて捺している。三代道入（のんこう）は稀代の名手といわれ、爾来歴代を経て現在一四代吉左衛門（代々の通称）に及んでいる。常慶や道入の弟子である本阿弥光悦の茶碗は世に有名である。

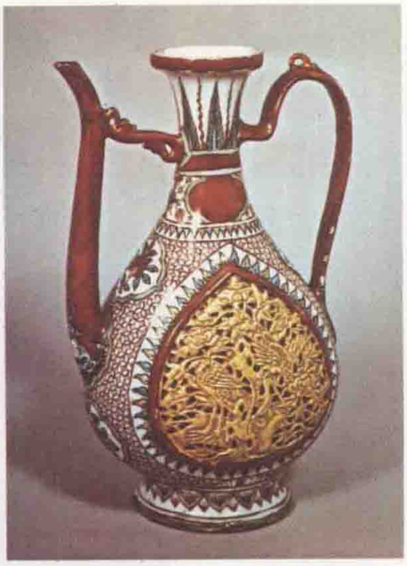
文禄・慶長の朝鮮役に出征した九州などの諸大名が連れ帰った朝鮮陶工によって、唐津（佐賀県）・高取（福岡県）・上野（福岡県）・薩摩（鹿児島県）・萩（山口県）などの諸窯が起り、新しい陶法が大規模に移植されて、ここに近世陶芸の発達する素地がひろく培われた。はじめは李朝風の特色が強かったが、次第に和風化され、それぞれに固有色を表すようになった。なかでも唐津焼はもっともさかんで、鍋島藩の肥前一帯にひろまり、釉下に錆絵を描いた絵唐津や、ワラ白釉の斑唐津、黒飴釉の黒唐津、黒飴釉とワラ白釉の朝鮮唐津などが生まれ、量産の雑器以外に茶陶も焼かれた。黒田藩内に起った高取焼は、やがて遠州好みの雅陶を出して遠州高取の名を知られ、細川藩内の上野焼は、分かれて肥後熊本藩内に八代焼（高田焼）を起し、島津藩内には帖佐・竜門司・苗代川などの窯が生まれ、帖佐の系統にやがて茶陶で知られた竪野焼が発達した。毛利藩内の萩焼も、茶陶に秀れた窯である。

元和二年（一六一六）朝鮮陶工の李三平が肥前有田

陶　芸〈東洋〉

↓6　　↑5

1.唐三彩龍耳瓶　高さ47.7cm　口径11.2cm　底径20.3cm　東京国立博物館
2.金襴手透彫花鳥文仙盞瓶　高さ28.2cm　口径5.9cm　東京　五島美術館
3.白釉黒花魚藻文鉢　高さ13.2cm　口径11.4cm　大阪　安宅産業株式会社
4.染付雲草手火入　高さ7.0cm　口径9.9cm　底径6.0cm
5.赤絵魚藻文壷　嘉靖銘　高さ31.0cm　神奈川　松永記念館
6.高麗青磁象嵌牡丹文壷　高さ21.8cm　口径10.9cm



↑2

↑1

←4

→3

の泉山に白磁礦を発見し、上白川天狗谷で磁器の焼成に成功して以来、肥前一帯の窯は競って染付磁器の製作に転じ、唐津に代って有田焼が栄えるようになった。磁器の製造も、釉下に呉須（顔料）で絵付する染付の技法も、これが日本における皮切りであった。やがて寛永末年、酒井田柿右衛門による赤絵（色絵）の成功を機として、爾来有田焼には赤絵が発達し、古伊万里錦手・柿右衛門・鍋島焼（鍋島侯御用窯）の華麗な作品が世上に賞美された。他方色絵磁器は、北陸の大聖寺前田侯の僻村九谷における御用窯でも江戸初期に焼かれたが、これが世にいう古九谷で、その濃淳で意匠の秀れた絵付は、今日いよいよ声価を高めている。

近世初頭には京都でも粟田口焼が起って茶器を焼いたが、次いで洛東諸窯が起り、色絵陶器の和様意匠を特色とする古清水が発達した。名工野々村仁清の御室窯は、この京焼色絵を大成して、豪華な茶壺・水指・茶碗などかずかずの傑作を生み、その弟子尾形乾山また琳派意匠の秀れた作を遺している。京焼も江戸中期を過ぎて、奥田潁川が磁器をはじめ、呉須赤絵写しなどに名声を挙げると、その門下の青木木米・欽古堂亀祐・仁阿弥道八らも多く染付・赤絵の磁器に精進して、京焼も磁器を中心とするようになり、続いて永楽保全は金襴手・祥瑞・交趾に特色を出した。

幕末の陶業は概して磁器時代の風潮を呈しているが、京焼またしかりであり、瀬戸でも文化初年に加藤民吉が染付磁器の技法を導入して以来、従来の本業（陶器）は従となり、新製（磁器）が主流となった。幕末における京焼の興隆は、近隣にも影響を与えて、紀州和歌山に偕楽園焼、淡路に珉平焼、播州姫路に東山焼などが起り、木米は金沢に招かれて春日山焼を始めたが、これを機として能美の若杉焼、山代の吉田屋窯など加賀一帯の陶業がふたたび盛況を呈するようになった。

京都に近い信楽・丹波の窯では、伝統の雑器のほかに茶陶も造られ、ことに信楽には遠州信楽・宗旦信楽などの名も伝えられ、京都の作家にも影響を与えて、仁清信楽・空中信楽の作があり、丹波では遠州丹波の代表に生野の名物茶入がある。宇治の朝日焼、大津の膳所焼も、高取・丹波などとともに遠州（好み）七窯の尤なるもので、遠州好み茶陶の特色をよく表している。

〔近代の陶芸〕明治維新後、窯・成形・釉・絵具・絵付など各般にわたって西洋の新しい技法や材料が導入されて、日本の陶業に大きな影響を与えた。陶磁器の輸出も奨励され、瀬戸・美濃・金沢・京都・有田など主要な製陶地で特に盛んになった。また伝統的な窯や陶法も続けられたが、近代的な製陶工場も名古屋の日本陶器会社をはじめ前記各地に相ついで設立され、製品もそこでは洋食器を主とし、産量も画期的に増大した。輸出品は戦後も逐年に増えているが、その過半数は愛知・岐阜両県で、日用品も両県産が大半を占めている。有田・九谷・清水焼は、高級品になっている。

幕末から明治にかけての陶芸家には、三浦乾也・永楽和全・宮川香山・錦光山宗兵衛・清水六兵衛・清風与平・伊東陶山・加藤友太郎・竹本隼太・沈寿官らがあり、明治の末から大正にかけては、板谷波山・石野竜山・中村秋塘・宇野仁松・宮永東山・三浦竹泉・河村蜻山・河合卯之助らが活躍した。現代の代表的な陶芸家としては、文化勲章受章の板谷波山・富本憲吉・浜田庄司・荒川豊蔵、重要無形文化財保持者（人間国宝）の石黒宗麿・金重陶陽・加藤土師萠、芸術院会員の楠部弥弌・清水六兵衛、そのほか北大路魯山人・河井寛次郎らがあり、流派にも日展系、民芸派、新匠会、日本工芸会、前衛的な走泥社など多岐で、作風にも伝統派、近代派、前衛派などいろいろある。

日本の陶芸は、上代以来外来の影響を絶えずうけて発展してきたが、その間和様化の流れも厳たる基調となって、あるいは奈良三彩・古瀬戸を生み出し、あるいは固有色のいちじるしい信楽・備前をもたらし、近世に及んでは美濃瀬戸に、唐津に、日本情趣豊かな花を咲かせ、また古伊万里・柿右衛門・古九谷や京焼に、独特の日本色絵を発達させて、世界にも比をみない今日の陶芸の黄金時代をもたらした。〈満岡忠成〉

●**中国の陶芸**　中国では先史時代すでに彩陶や黒陶のようなすぐれた土器がつくられていた。殷時代になると、生活用具としての灰陶のほか、黒陶・白陶など祭器的な精巧なものがつくられ、また硬く焼き締めた硬陶も現れる。さらに硬陶のうちに灰を塗りつけて一種の釉をつくりだした灰釉陶がみられるが、これはのちの磁器の祖型である。戦国時代になると、新しく鉛釉をかけた陶器が現れる。これが中国独自の発明であるか、西方から伝わった技術であるか、まだよくわかっていない。漢時代にはこの鉛釉の技術がひろまって、緑釉・褐釉のかかった陶器が盛んにつくられるとともに、硬い灰釉陶器も一部では青磁に近いものにまで発達した。このいわゆる原始青磁は、三国時代になると長江下流域でいちじるしく成長し、古越州窯の青磁となる。その中心は浙江省の北部

で、そこでは青磁とともに黒い釉薬のかかった天目の製作もはじまっている。華北でもやがて青磁が焼かれるようになるが、北方ではむしろ鉛釉の技術の向上がめざましく、北朝末には透明な鉛釉が考案され、素地に白土をかけて白くした上にこれを施したものがつくられる。これに続いて無色透明の灰釉をかけた硬い陶器も現れるが、これは初期の白磁である。

唐時代に入ると、青磁・白磁は南北各地でつくられるようになり、作風は次第に洗練され、とくに越州窯（浙江）の青磁、邢州窯（河北）の白磁がめざましい成長をみせて、世に知られた。また盛唐のころには貴族の間に厚葬の風習がひろまり、明器の製作が盛んになったことから、鉛釉の技術がさらに向上して、有名な唐三彩が現れた。唐三彩は東アジアにはじめて出現した華やかな多彩釉の陶器であり、その影響は周辺の諸地域に認められている。晩唐五代の時期は、陶芸の一つの転換期で、生産組織に大きな変化が現れたらしく、各地に起った陶業地では、大量生産がおこなわれて、海外への輸出が盛んになった。一方各地にそれぞれ独特の作風が成長して、美しさを競うようになった。このころの代表的な窯は呉越の越州窯で、見事な彫文様のある青磁が大量につくられ、朝鮮、日本やインド、インドネシア、西アジアにまで輸出されている。北宋時代になると、こうした傾向はさらに顕著になり、定窯の白磁（河北）、磁州窯の白化粧陶器(河南)、耀州窯の青磁(陝西)、景徳鎮窯の青白磁（江西）、竜泉窯の青磁（浙江）など、多くの名窯が輩出し、技術の向上、作風の洗練はめざましいものがあった。とりわけ北宋後期は全般にわたって完成期の様相があらわれており、鋭く端正な器形、見事な彫文様、釉薬の純化など、陶芸の一つの頂点ともいえる優作がつくりだされた。そのころ徽宗皇帝の命によってとくに御用品を焼く官窯が設けられ、最高の技術をつくした青磁が焼かれたと伝える。その実体はまだよくとらえられていないが、一般に汝官窯と呼ばれているものがこれにあたるとする説がある。

一一二六年、北方に興った金（女真）の進攻により、華北一帯がその支配下におかれると、その地域の陶芸は大きな打撃をうけたとされている。これに対して浙江省の杭州に宋の都が移ったため、華中・華南の産業がにわかに活況を呈し、竜泉窯・景徳鎮窯をはじめ、浙江・江西・福建・広東などの陶業地は大いに盛んになった。とりわけ竜泉窯の隆盛はいちじるしく、杭州に設けられた南宋官窯（修内司窯・郊壇窯）ですぐれた青磁が製作されたこととも関連して、明るい色合のいわゆる砧青磁を量産し、盛んに海外にも輸出した。南宋時代の陶磁器としては建窯（福建）の天目茶碗(建盞）も見のがせない。これは喫茶の流行とともに有名になったもので、漆黒の釉面にさまざまの変化が生じたものがあり、曜変・油滴・兎毫盞などはとくに名高い。また同種のものとして吉州窯（江西）の玳皮盞も注目すべきものである。金の治下の華北では、磁州窯・耀州窯などが活動しているが、また鈞窯（河南）とその系統の窯では失透性の青釉を厚くかけた陶器を焼き、なかには銅の紅斑をちらした華やかなものがみられる。なお磁州窯系の窯では、いわゆる宋三彩とともに、上絵付を加えた宋赤絵をつくっているが、これはのちの赤絵の先駆として、技術史上貴重なものである。

中国が蒙古族の支配下におかれた元の時代は、陶磁器の歴史の上に大きな変動のおこった時代でもある。染付・赤絵の出現がその一例であり、また景徳鎮の急激な成長がその二である。染付の創始についてはまだ明らかにされていないが、イスラム圏で早くからコバルト顔料が用いられていたこと、元・明初のコバルト顔料が西方からの輸入品であることなどから、イスラムの陶技をとりいれたものと考えられている。いろいろの点で、一四世紀前半には製作がはじまっていたとみられるが、染付の年代の明らかな最古の例はイギリスにある至正一一年（一三五一）の銘のある竜文大花瓶一対である。この花瓶に類似した作風の元染付は、複雑な文様を濃い青で力強く描いたものが多く、また堂々たる大作がみられる。染付とともに銅の赤でいろどった釉裏紅や、瑠璃釉・金彩などもおこなわれており、元末明初には赤絵（五彩）もつくられたと考えられている。染付をはじめ多くの新しい作風を開発した景徳鎮窯は、海外輸出の伝統もあって、他窯を圧倒して巨大な生産地に成長した。宋代に栄えた多くの窯が、竜泉窯などいくつかを除いて、元時代以後地方の需要を満たす民窯となってしまったのは、景徳鎮の繁栄と対照的である。竜泉窯は宋末元初のころ、その主な作風が明るい砧青磁から暗い天竜寺青磁とよばれるものに転化しており、なお明代の初期まで大量生産と海外輸出をつづけた。日本で古来珍重する飛青磁は、元代竜泉窯の製品である。明時代になると、景徳鎮には政府直営の御用品製作所である御器廠（官窯）が設けられ、製陶の中心として精巧な優品を焼造することになった。製品の上に明代特有の潤達優美な作風が現れるのは、一五世紀、

1

2

4

3

6

5

陶　芸〈西洋〉

1.水差（フランス，18世紀初期）パリ装飾美術館
2.デルフトの大皿（オランダ，17—18世紀）　パリ装飾美術館
3.ネーベルの壺（1630—1710）　ペルシア風のモチーフと様式のもの　パリ装飾美術館
4.陶製風俗人形（ニデルビレ，18世紀前期）　パリ装飾美術館
5.ウェッジウッドの飾り壺（1785）ロンドン　ビクトリア・アルバート美術館
6.セーブルのスープ碗と台皿（フランス，18世紀）　パリ装飾美術館

永楽宣徳のころとみられており、美しい白磁の素地を生かした見事な染付が現れている。官窯の製品に年号銘を正しく記すことがはじまったのも、宣徳年間からのことである。一五世紀中ごろの成化年間には、繊細な図柄の染付が現れ、また豆彩(斗彩)と呼ぶ一種の赤絵がつくられる。華やかな赤絵の製作が盛んになるのはほぼこのころからのことらしく、日本で古赤絵とよんでいる民窯の赤絵は、一五、六世紀の景徳鎮の製品と思われる。弘治・正徳年間には黄釉や紅彩緑彩を施したもの、アラビア文字を記した染付などが名高い。嘉靖年間は景徳鎮の繁栄が頂点に達した時期とされており、赤絵を中心に各種各様の磁器が盛んに製作された。嘉靖の染付は新しく西方から輸入された回青と呼ぶコバルトを用いており、色調が華やかである。赤絵の技法は完璧なものになり、また雑彩とよぶ黄地紅彩、紅地緑彩などの濃厚な赤絵や、金彩を施した豪華な金襴手などもつくられた。嘉靖の作風は隆慶・万暦年間、およそ一六世紀後半を通じておこなわれたが、やがて次第に爛熟と形式化の傾向が現れる。いわゆる万暦赤絵の中には、染付と赤絵で濃密な文様を描きつめた、独特の力感をもった作品がみられ、とくに日本で珍重されている。しかし中には作風に崩れがいちじるしいものもみられ、明末の動乱の時代が近づいたことを示している。

天啓年間以後はまさに社会の混乱が作風を一変させており、官窯は閉鎖され、民窯の粗放な製品が量産されて、海外に大量に輸出された。天啓年間の古染付や天啓赤絵、崇禎年間の芙蓉手・祥瑞、また明末から清初にかけての南京染付・南京赤絵などはそうした例であり、地方民窯でも呉須手・呉須赤絵の類はほぼこのころの製品とされている。明の三彩としては、明初から中ごろにかけて山西・河南方面でつくられた法花とよぶ一種の三彩が名高く、また華南でも日本で交趾とよんでいる三彩の一種が焼造されているようである。清時代になっても、初期の景徳鎮は明末とほぼ同様の状況であったらしいが、康熙末年以後、御器廠の組織が整備され、臧応選・年希堯・唐英らの熱心な監督官が在任して、その指導下にさまざまの新技術が開発され、各種の精巧な磁器が焼造された。清代陶磁はすべて精選された材料をつかい、作調は慎重で、製品にはどこか冷たく硬い気分がある。清代にもっとも美しい染付、赤絵が焼かれたのは康熙年間で、遺例は薄手の精巧な作調、鋭く緻密な描画によって、明代のものと趣がまったく異なっている。康熙の名高い製品には、銅の紅釉を用いた郎窯とよばれるものや、磁器に一種の三彩釉を施した素三彩などがある。雍正年間には、不透明な上絵具で文様を描いた粉彩が盛んにつくられた。これは一般の赤絵の上絵具とは異なり、細密な描画が可能で、絵画とまったく同様の色彩表現が可能であるため、大いにもてはやされた。とくに雍正から乾隆年間にかけてつくられた、俗に古月軒と呼んでいる精緻な粉彩は、世界的に高く評価されているものである。雍正年間には豆彩もつくられ、その美しいものは成化の豆彩と区別が難しいとされている。このほか康熙・雍正・乾隆年間には、年窯・豆青・天藍などの青磁、粉定・甜白などの白磁、茶葉末廠官窯と呼ばれるいわゆる蕎麦釉、粉彩の一種である夾彩など、数多くの新製品があり、また宋や明のすぐれた陶磁器の模倣も盛んにおこなわれた。こうした技術的追求は、乾隆年間に頂点に達し、製陶技術は驚くほど高められたが、これはむしろ技術偏重というべきであり、作風はやがて停滞と退廃の色が濃くなった。嘉慶道光以後の景徳鎮の製品には、みるべきものがほとんどなく、太平天国の乱以後、急激に衰退してしまうのである。なお竜泉窯は明中期以後ほとんど廃絶したこと、明後期以降、福建の徳化窯の白磁が盛んになったこと、また明末以後江蘇の宜興窯が個性的な茶器・文房具を製作したことなど、いくつかの地方窯にも注目すべきものがあり、また一七世紀の景徳鎮の製品が大量にヨーロッパに輸出され、大きな影響を与えたことなども見のがすわけにはいかない。〈長谷部楽爾〉

●**ヨーロッパの陶芸**　ヨーロッパでは、新石器時代以来の長い歴史をもっているが、とくに芸術的に秀れたものとしては、前二〇〇〇年ごろに地中海のクレタ島でつくられたカマレス陶器や、前八世紀ごろから数世紀間に製作されたギリシア陶器があげられる。なかでもギリシア陶器は、用途に従って決められた明快な器形や、物語的な内容をもつ陶画が、ギリシア人の論理的な性格や高度の美意識をあらわしており、ヨーロッパ陶芸の最初のモニュメントである。ギリシア陶器の技法やデザインはローマに受け継がれるが、壮麗さをとくに好んだローマ人によってその性格を変えられ、芸術的にはむしろ退化する。

中世のヨーロッパ陶器は、ほぼ同じ時期に盛行したペルシア陶器(東方のイスラム陶器)に比較すると、はるかに劣る。素地は粗く、器壁は厚く、文様も洗練さを欠くものが多い。装飾としては、線刻で人物や動物をあらわしたり、浮彫で紋章を示すことがおこなわれた。釉は鉛釉または錫釉で、色は緑が多く、赤、黄も使われた。一〇―一一世紀ごろにビザンティン世界で数多く製作された緑釉の平鉢、一三―一四世紀にイングランドでつくられた水差や人物文のタイルなどは、中世の陶芸の素朴さをよく伝えるものである。

イスラム陶器の技法は、ムーア人によってスペインに移植され、同地の素朴な地方的伝統と結合して、いわゆる「イスパノ・モレスク陶器」が生まれた。軟質の素地に化粧掛けを施し、錫釉で絵付され、さらに一二世紀ごろからは、金属光沢をもつラスター釉も採用された。マラガ、グラナダ、バレンシアなどが主産地である。とくに一四〇〇年ごろに製作された「アルハンブラの壺」とよばれる一群は、アラベスクなどの装飾文様を活用し、また翼のような把手をつけるなど、きわめて幻想的である。

イスパノ・モレスク陶器は、中世の後期を通じてイタリアに輸入され、やがて、同種の技法によるマジョリカ陶器を生むこととなった。この名称は、当初、イスパノ・モレスク陶器がマヨルカ島を経由して輸入されたことにもとづく。マジョリカ陶器は、はじめは水差や薬壺など、実用的な器が多かったが、やがて絵画風の表現に努力が注がれるようになり、装飾品としての性格を強めた。一五世紀後半から一五三〇年ごろまでが最盛期である。初期には、オルビエト、フィレンツェ、シエナ、次いでファエンツァ、グッビオ、デルータ、カステル・ドゥランテ、一六世紀に入ってからは、ウルビーノが主要な産地である。当時の作家としては、グッビオのアンドレオーリ、カステル・ドゥランテのペリパリオがいる。

マジョリカ陶器の技法は、フランス、フランドル、オランダなどに伝わり、それぞれの地域の伝統と結びついて、特色ある製品を生んだ。フランスのルーアン、ムースティエ、ニデルビレ、オランダのデルフトはこの種の軟陶の主産地として名高い。とくにデルフトは、一七世紀の後半からほぼ一世紀間、各種の器や装飾品を量産し、製品はヨーロッパ中に行きわたった。その絵付には、中国の染付や日本の伊万里焼がしばしば模倣されている。

当時、ヨーロッパでは、東洋の磁器が非常に珍重されていたが、その製法は知られていなかった。一七〇八年、ザクセンの宮廷に仕えていたJ・F・ベトガーはついに製法を発見し、その結果、ドイツのマイセンではじめて磁器の生産が開始された。この製法はまもなくウィーン、ホーヒスト、ベルリン、ニュンフェンブルクなどに伝わり、これらの諸地で磁器の食器・装飾品・人形などが盛んに生産されることとなった。当時の陶芸家として、マイセンのJ・G・ヘロルト、J・J・ケンドラー、ニュンフェンブルクのフランツ・A・ブステリらが名高い。

一方、フランスでは、ルイ王朝の隆盛とともに製陶に力が注がれ、一七三八年には高級な陶器を焼くためにバンセンヌに工場が開かれたが、これは一七五三年にセーブルに移され、王立工場として組織的に生産をはじめた。製品は軟質の磁器で、華やかでしかも落着いた感触は、ドイツ磁器の鮮麗さと対照的である。とくに「国王の青」、「ポンパドゥールのばら色」などと名づけられた色釉は、典雅な色調によって、非常な名声を得た。セーブル以外の陶磁としては、わが国の柿右衛門の絵付をもつシャンティーイをはじめ、ルーアン、マルセイユなどの製品が注目される。

一方、イギリスでは、一八世紀にデルフト陶器と同様の軟陶が、ウースターなどで大規模に量産されるようになり、やがてデルフトを圧倒して、ヨーロッパ市場に進出するに至った。高級な磁器製作者としてはウエッジウッド Josiah Wedgwood(一七三〇―九五)が活躍し、アゲート・ウェア、クイーンズ・ウェア、バサルト・ウェアなどの新製品を発表して名声をあげた。デザインは、ローマ風の人物像を多用するなど、古典主義的なものが多い。その工場は今日も生産をつづけている。

一九世紀に入ると、産業革命の影響は陶芸にも顕著にあらわれ、とくに型やプリント法を利用した大規模な量産がおこなわれるようになった。

今日では、陶芸は手仕事による高級品と工場生産の日常品に分かれる傾向が強い。〈友部　直〉

董源　とうげん　(?―九六二) 中国、唐代の画家。字は叔達、南唐に仕えて北苑使の官になったので一般に董北苑とも称せられ、また名の源を元に書いているものもある。鍾陵(江蘇省内)の人で、李成・范寛とともに北宋の山水画の三大家の一人に数えられる。彼は江南の出身なのでその山水は江南の風物から生まれ、色を用いること淡く、樹林も疎なるものがあり、清雅で唐の王維の風があるともいわれる。遠山・江水・浮雲・煙雨・晴雪などから楼閣・人物・舟車に至るまで筆の妙を尽くし、明の画人董其昌はわが家の祖先として特に尊崇し彼の画法を学んだ。後の巨然・米芾・江参や元の四大家などに影響を与えた。〈杉村勇造〉

豆彩　とうさい　官窯の五彩の一種。明の成化時代、官窯の五彩に始まった多彩釉は嘉靖・万暦をへて清の康熙時代にまた隆盛になり、次の雍正時

代（一七二三—三五）に豆彩という名称の五彩器がまた生まれた。蚕豆の緑のごとき淡青緑色を主色とする静雅な色彩のものをいって、雍正官窯を指導した唐英の指導した作であろう。また雍正・乾隆時代には佳麗で光沢のあまりない五彩の粉彩が並んでおこなわれた。〈杉村勇造〉

唐三彩 とうさんさい　唐三彩が発見されたのは、清末に洛陽に通じる鉄道の工事中に地下の唐時代の古墳から出土したことから始まる。それには人物俑や碗・盤・壺などがあり、いずれも美しい三彩が施されていた。中国人の思想では墓中の物は不吉としてこれを古代の美術品として購入する者はなかったが、外国人はこれを古代の美術品として高く評価して欧米に持ち帰り、博物館などに陳列した。こうしたことによって洛陽には古墓の盗掘が流行し、漢・唐時代の古美術品が上海・北京の骨董店に流出し、やがて陝西省の西安（古長安）の古墓群も盗掘されて、両地の唐三彩はひろく世界に広まった。長安・洛陽は唐時代の首都と陪都なので、当時の貴族・富豪は喪儀に華を競い、ついに法律をもって、明器の数まで身分により制限することになった。それでこの三彩の明器は長安・洛陽に限って制作されることになったものか、他地からはあまり出土していない。高価なため、需要の多いこの両地だけに制作する窯があったためと考えられる。

　三彩は軟陶に白・黄・緑・青などの釉薬が施され、二彩・三彩が多く、藍彩というような単彩のものもある。その器形には人物・獅子・牛・馬・駱駝・鳥その他の動物類、巨大な鎮墓の武人・奇獣・家屋、井戸・畜舎・杵臼などの生活に関するもの、碗・盤・壺・瓶・盃・硯などの日常生活品など、種類も非常に多い。三彩の製作時代は近年になって学術的発掘がおこなわれてきたので、他の伴出物、たとえば墓誌銘などによって年代がはっきりしてきたが、作品は開元・天宝年間（七一三—七五五）などの盛唐時代のものがもっとも美しい。

　この唐三彩は、中国においては明器として製作されたものが多いが、その技法はわが国にも伝えられ、正倉院三彩または奈良三彩などの作品があり、これは実用に供したものと考えられる。また当時中国の東北地方に建国された渤海王朝にも渤海三彩があり、唐末・五代に内蒙古に建国された遼王朝では、この唐三彩の影響をうけた遼三彩が製作された。〈杉村勇造〉

唐三彩　婦人人物俑　東京　永青文庫

東寺 とうじ　⇨教王護国寺

道釈画 どうしゃくが　中国の宗教画。道教・仏教の両方をいっしょにしてよぶ。道教と仏教は南北朝時代（四二〇—五八九）から流行したが、道教は中国の伝統のなかから生まれた神仙思想が仏教に影響されて宗教化したもので、老子・天神・天女・仙人などを絵画にして道観に飾り、仏教の釈迦・阿弥陀・観音画などを仏寺に飾るのにならった。唐・宋時代とも道教は盛大であったが、元時代の永楽宮（山西省）の壁画などが現存のものではもっとも古い遺物である。また絵画としては唐の閻立本画の『太上像』『十二真君像』『五星図』など十余点、呉道子画の『二十八宿図』など十余点が宋の『宣和画譜』に記載されているほか、唐・五代・宋の画家の筆になる道教画は少なくない。元時代以後になると別に関羽（関帝）の像や鉄拐仙人・福寿神などの民間信仰画が多くなるが、これは多くは画工の手に成った。

　仏教画は北魏時代から敦煌石窟などの壁画、魏の都の洛陽、東晋の都の建康などの寺廟に壁画や掛幅として多量の仏画が描かれ、隋・唐時代にはさらに隆盛になり、長安の都をはじめとして、わが国の法隆寺にまで豪華な壁画が描かれた。宋・元時代には禅宗が興隆して、新たに羅漢画・観世音像などが絹・紙に描かれ、また「寒山拾得」などの水墨禅画が作られるようになった。

　以上のように道教と仏教は宗教としては区別されるが、画人は両者をともに描いているので、宋時代から道釈画なる名称で、一般の人物画と画目を異にして扱っている。〈杉村勇造〉

道釈画　梁楷「潑墨仙人図」

東洲斎写楽 とうしゅうさいしゃらく　寛政期（一七八九—一八〇一）の江戸の浮世絵師。生没年不詳。浮世絵の根本資料とされている太田南畝（蜀山人）原撰の『浮世絵類考』に、「写楽　是また歌舞伎役者の似顔を写せしが、あまりに真をかゝんとてあらぬさまに書なせしかば、長く世に行はれず一両年にて止む」とあり、幕末の考証家斎藤月岑自筆の『増補浮世絵類考』に「俗称斎藤十郎兵衛　居江戸八丁堀に住す　阿波侯の能役者也」という事項が増補されているのが、現在知られているほとんど唯一の江戸時代人による考証である。しかし月岑の筆も考証の根拠を示していないため、現在ではその信憑性を疑われている。ほかに、四日市で書肆を開き戯作をもした人で、文政五年（一八二二）に四八歳で没したとする説（『異本浮世絵類考』）や、享和元年（一八〇一）に没したとする説（野木瓜亭本『浮世絵類考』書入れ）もあるが、いずれも信頼に足る資料とはいえない。また谷文晁・円山応挙・蔦屋重三郎らと同一人物であるとの想像説も提出されているが、いずれも実証性を欠いた仮説の域にとどまるものである。

　しかし、「東洲斎写楽画」あるいは「写楽画」と落款のある役者絵・相撲絵・武者絵の百数十点が確かに存在しており、前後に類をみない特異な画風と精緻な表現技巧を備えた天才画家として、江戸の浮世絵史上にひときわ光彩を放っている。だがこの写楽の価値は、国内よりも外国において早く認められた。その作品の正当な評価と写楽研究史の上で、フェノロサ、クルト、ヘンダーソンら外国人の果たした役割はきわめて大きいものがあった。写楽の作品は、現在のところ錦絵一四三

東洲斎写楽の作画期と種別

	枚数	大きさ	様式種別	取材狂言と上演年月
第1期	28	大判	半身絵（雲母摺）	寛政6年5月の狂言「花菖蒲文録曾我」（都座） 「敵討乗合話」「花菖蒲思笄」（桐座） 「恋女房染分手綱」「義經千本桜」（河原崎座）
第2期	8 30	大判 細判	全身像（雲母摺） 全身像	同年7月の狂言「けいせい三本傘」（都座） 「二本松陸奥生長」「桂川月思出」（河原崎座） 同年8月の狂言「神霊矢口渡」「四方錦故郷旅路」（桐座）
第3期（新発見の2枚を含む）	3 14 46	大判 間判 細判	全身像（相撲絵三枚続） 半身絵（相撲絵一枚を含むがこれのみ全身像） 全身像	同年11月顔見世狂言「閏訥子名歌誉」（都座） 「男山御江戸磐石」（桐座）「松貞婦女楠」 「神楽月祝紅葉衣」（河原崎座） 同年閏11月の狂言「花都廓縄張」（都座）
第4期	1 3 10	大判 間判 細判	全身像（相撲絵） 全身像（武者絵その他） 全身像	寛政7年正月の狂言「再魁罛曾我」（桐座） 「江戸砂子慶曾我」「五大力恋緘」（都座）

東洲斎写楽　「松本幸四郎の肴屋五郎兵衛」　大判錦絵　重文　和事，実事に長じ，風采もすぐれていた四世幸四郎の風姿が，煙管を持つ手の表情によくとらえられている

唐招提寺 (上)唐招提寺金堂 奈良時代の本格的な金堂としての唯一の遺構で，虹梁，蟇股，天井，支輪は宝相華などの彩色がわずかながら残っている。国宝 (左)鑑真和上坐像 わが国肖像彫刻の最古のもので，和上の弟子たちの手によって死の直前直後にわたって造られた。脱乾漆 像高81.8cm 国宝

点(うち二点は昭和四五年ベルギーで新発見)が確認されているが、その大半は役者絵であり、相撲絵・武者絵の数は少なく、版元はすべて蔦屋重三郎である。その作画期は、クルト、ヘンダーソン、レデュー、吉田暎二、鈴木重三らの研究によって、役者絵の役者およびその役名の考証がおこなわれ、寛政六年(一七九四)五月から翌七年二月までの一〇か月間と推定され、選ばれた題材と画風の変遷とによって別表の通り四期に分けられる。

写楽の役者絵が示す独自の画風とその魅力は、大胆なデフォルメを用いた「写実」の手法である。それが蜀山人によって「あまりに真をかゝんとしてあらぬさまに書な」したと評されたゆえんであるが、わずか一〇か月の間に百数十枚の作を連続的に作画しているのをみても、けっして悪罵冷笑ばかりではなかったことがわかる。『浮世絵類考』の曳尾庵本の補記に「筆力雅趣ありて賞すべし」と見えるように、異端の天才画家としての評価は得ていたのであろう。江戸文化全体からみても、また狭く歌舞伎の歴史からみても、寛政中期は過渡的な混沌の時期であり、表面的にとりつくろわれた泰平の裏に次第に深刻化する封建体制の矛盾が直感され始める時であった。庶民大衆の間に、冷えた眼でもってありのままの現実の姿を直視することの必要が体験的に感じられていた。その趨勢が歌舞伎そのものに反映したのはもちろんであるが、同時にここに写楽の浮世絵を迎える基盤があったと思う。写楽の絵に強靱なエネルギーが感じられ、それが保守的な側に立つ人々にとって危険視される要素を含んでいるものであったのは当然である。〈服部幸雄〉

📖吉田暎二著『写楽』(一九五七・美術出版社) ▽鈴木重三著『美人画・役者絵6 写楽』(一九六六・講談社) ▽瀬木慎一著『浮世絵師写楽』(一九七〇・学芸書林) ▽楢崎宗重著『日本の美術24 写楽』(一九七四・小学館)

唐招提寺 とうしょうだいじ

奈良市五条町。この寺は、わが国の招請に応じて天平勝宝五年(七五三)に来朝し、律宗を伝えた鑑真和上の開いた寺である。最初東大寺内の唐禅院にいた鑑真は、やがてそこを弟子の法進に譲り、天平宝字三年(七五九)に新田部親王の旧宅地を賜って唐招提寺を興し、天平宝字七年七七歳で入寂した。唐招提寺伽藍がいつごろから建立され始めたかについては説が分かれるが、和上の後継者である少僧都如宝が亡くなった弘仁六年(八一五)以前にはほぼ完成していた。平安時代における沿革はかならずしも明らかではないが、次第に荒廃に向かったことは事実である。これを中興したのが大悲菩薩覚盛で、彼は寛元二年(一二四四)に入寺してまず律学を復興し、それ以後、後継者の手で一三世紀後半から一四世紀初期にかけて諸堂・諸仏の修理、復興が成り、唐招提寺伽藍を今日の姿に伝える実質的役割を果たした。室町時代にも地震の被害が続き、桃山時代の慶長元年(一五九六)の震災はとくに大きかったが、江戸時代に入って、四代将軍綱吉の母桂昌院の帰依した護持院隆光が唐招提寺の出身であったことから、桂昌院の援助で一山全体にわたり大修理が施された。

〔美術品〕**建築** 国宝のうち金堂(天平)は桁行七間、梁間四間、寄棟造、本瓦葺。正面一間通の外陣を吹放しとするので、その円柱列が独特の美観を発揮する。軒を受ける三手先斗栱もこの種のもっとも典型的なもの。内部は、三方一間通を外陣とし、化粧屋根裏、五間三間の内陣は折上組入天井の下に大虹梁を渡し、板蟇股を入れている。大屋根の棟の両端には鴟尾を上げる。いずれにせよ、天平寺院の金堂建築をしのぶ唯一の遺構である。講堂(天平)は桁行九間、梁間四間、入母屋造、本瓦葺。平城京の朝集殿を賜って仏堂に改築したと伝えられる。ただ建治元年(一二七五)の大修理を経ているので、外観はほとんど鎌倉建築に近い。鼓楼(鎌倉)は桁行三間、梁間二間、入母屋造、本瓦葺の二層楼で、他に例の少ない形である。本来はむしろ経楼であり、また鑑真和上将来の金亀舎利塔を安置していたので、舎利殿とも呼ぶ。仁治元年(一二四〇)の建立。宝蔵・経蔵各一棟(天平)は、ともに方三間、寄棟造、本瓦葺の校倉で、もと新田部親王宅の倉庫を寺用に改築したと考えられる興味深い建築である。このほかに重文の礼堂(鎌倉)がある。

彫刻 国宝の乾漆盧舎那仏坐像(天平)は金堂本尊。脱活乾漆、漆箔の丈六像である。悠揚せまらぬ風格に天平後期の如来像の典型が表わされている。台座や千仏をつけた大光背も古い。蓮華座の奥から、この像の作者と思われる沙弥浄福・漆部造弟麻呂・物部広足の墨書名が発見されている。造立年代に異説が多いが、天平末期までには完成していたと思われる。乾漆千手観音・薬師如来各立像(天平)は、本尊の左右に侍立する巨像で、木心乾漆、漆箔になる。ことに千手観音は約五メートル余の長身に、文字通り千本の脇手を背負っていて壮観である。また薬師如来は薬壺を持たない古式の図相になる。両者ともにすぐれた光背をもつが、薬師の光背から乙尊ともう一人の作者名が発見されている。この二躯の造立年代にも新旧二様の解釈があるが、最近の補修に際して薬師如来の掌中から隆平永宝が発見され、これが延暦一五年(七九六)の鋳造であるから、あるいは薬師は平安初期に下るかもしれない。木彫梵天・帝釈天・四天王各立像六軀(天平ないし貞観)は一木彫、乾漆併用、彩色になる。だいたいは一木彫に背刳を入れた構造であるが、特定の個所だけ意識的に木屎漆を盛り上げて塑形している点が特色で、これは天平末から平安初期の仏像にまま見られるところである。全体に粗荒な重厚感を伴い、これが天平か貞観かについても意見が分かれるが、いずれにせよ第二世如宝の没する弘仁六年(八一五)以前の造立である。なお、梵天・帝釈天の台座から多数の戯画が発見された(以上金堂安置)。乾漆鑑真和上坐像(天平)は脱活乾漆、彩色。写実的表現に徹した天平時代の肖像彫刻としてもっとも代表的な作で、天平宝字七年に和上入滅後、ほどなくして造立されたものか(開山堂安置)。

重文では木彫弥勒如来坐像(鎌倉)、木彫伝薬師如来・伝衆宝王菩薩・伝獅子吼菩薩各立像三軀(天平ないし貞観)、木彫二天王立像(天平ないし貞観)、伝大自在王菩薩立像(天平)、木彫十一面観音立像(貞観)、木彫大日如来坐像(貞観)、木彫梵天・帝釈天各立像二軀(貞観)、木彫如来立像残闕(貞観)、塑造伝宝幢如来立像(天平)、乾漆菩薩形立像(天平)、木心乾漆仏頭(天平)、木彫釈迦如来立像(鎌倉)、木彫大悲菩薩坐像(室町)などがある。

絵画 重文の紙本着色『東征絵巻』五巻(鎌倉)は鑑真和上がわが国へ渡航を企てる苦難の物語を描いた絵巻で、詞書は真人元開撰の唐大和上東征伝によって作り、嶋田民部大夫行兼の筆、絵は六郎兵衛入道蓮行が描き、鎌倉極楽寺の忍性が唐招提寺に寄進した。制作時は永仁六年(一二九八)である。鎌倉中期の絵巻中ことに有名な一本である。他にも絵画多数がある。

工芸 国宝の舎利容器一具(唐および藤原)は白瑠璃舎利壺・方円彩糸花網・金亀舎利塔の三点からなり、長らく舎利殿に奉安してきた。舎利壺は蕪形をなし、淡黄色のガラス製である。花網は色糸のレース編みで、この舎利壺を包んでいたものである。この二点は、鑑真和上が将来したといい、確証はないが唐のめずらしい遺品である。この舎利壺を納める塔が世にいう金亀舎利塔で、宝塔を神亀の上に乗せた形を表す。現在の塔は、最近の調査によれば、藤原末期の塔に、鎌倉・室町初頭の建武五年(一三三八)、桃山・江戸にそれぞれ

道済　「谿間小村図」
紙本淡彩　24×44cm
詩・書ともによくした彼は，この作の賛にもわずか10字であるが，その意をよくいい盡している

大幅な修補を加えたものとみられるに至った。このほかに重文として、木造勅額一面（天平）、梵鐘一口（貞観）、鼉太鼓縁・鉦鼓縁（鎌倉）がある。〈斉藤　孝〉

藤四郎　とうしろう　生没年不詳。瀬戸焼の陶祖といわれ、加藤四郎左衛門景正の略称とされている。茶人の伝説では、道元和尚に従って中国の宋に渡り、茶入製法を習って帰国後瀬戸で焼いたというが、瀬戸茶入の実際に徴して、年代的に疑わしい。しかし『醒睡笑』や『毛吹草』などの江戸初期の版本に藤四郎茶壺の名が見え、慶長元年（一五九六）藤四郎の彫銘のあるすぐれた茶壺の遺品もある点から、桃山時代前後の瀬戸に藤四郎という名工のいたことは推察される。〈満岡忠成〉

道済　どうせい　生没年不詳。中国、清代（一七世紀後期）の画僧。俗姓は朱氏、明末の広西王の子で、明滅亡の際に逃がれて湖南省湘江の上流にあった仏寺に入り小僧となった。彼は崇禎九年（一六三六）ごろ生まれたので、成人したときは清王朝によって天下は統一されていた。画を好んだ彼は画僧として湖南・江西・安徽などをへて江蘇にきて南京に住し、また浙江省杭州などに遊んで、のち揚州の仏寺に定住して一生を終えた。彼の号は多く、石濤・大滌子・瞎尊者・清湘老人・苦瓜和尚その他がある。禅僧的生活をしていたので政治に関係はなく北京にも行っている。彼は詩文・書画に巧みで才能が高く、書も濃淡を分けて描いている。ことに山水画・花卉を能くしてみずからの一体を完成した。筆力は鋭く画中に禅味があふれている。明末・清初の画僧として八大山人と比肩され、表意派画人の一人である。〈杉村勇造〉

鄧石如　とうせきじょ　（一七四三―一八〇五）中国、清代の書家。名は琰、字は石如、号は頑白とも完白山人ともいった。安徽省懐寧県の人。貧家に生まれたが篆刻と書を好み、安徽省寿州の寿春書院に書家で明の算学の大家である梅文鼎の子孫なので、家の梁巘を訪ねて教えを受け、その紹介によって南京に居住する梅鏐の家の客となった。梅氏は名家蔵の書画・金石・法帖類が多く、彼はこれによって猛烈に勉学して大家となるべき素地を完成した。こうして次第に、学者・文人にその書の篆隷の巧みさと篆刻の名手であることが知られてきたが、詩文を第一とする社会では容易に彼も一代の大家とは認められず、書のみでは生活は豊かにならなかった。彼が同じ安徽省の出身の包世臣に会ったのは嘉慶七年（一八〇二）で、書道研究家の包世臣によって彼の名は漢以来の篆・隷書の大家として世に紹介され、書道界の地位は確立した。しかしそれから間なく同一〇年に卒した。〈杉村勇造〉

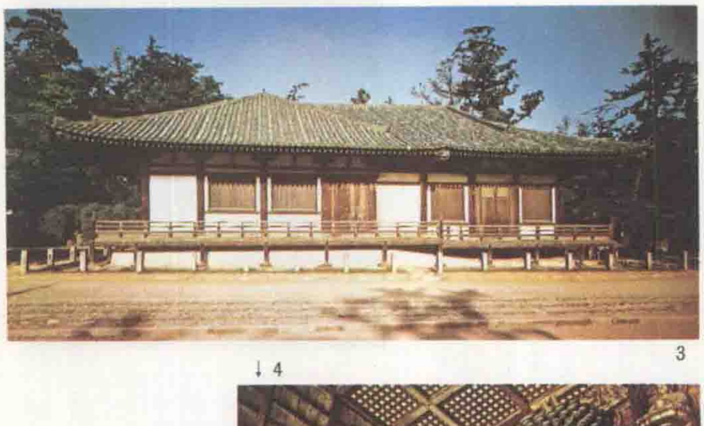
東大寺　とうだいじ　奈良市雑司町。東大寺の地は、もと東方山麓に寄って金鐘寺があった。一方、聖武天皇は河内国大県郡の智識寺で盧舎那仏を拝されてから大仏造立を発願されたと伝え、最初は天平一六年（七四四）柴香楽宮の甲賀寺に工を起されたが、翌年ふたたび平城京に戻り、その金鐘寺の西方山麓に占地して建立されたのが東大寺である。東大寺は総国分寺であり、大仏はその要であった。しかしこの造営はまさに一国の富を傾ける大事業であり、広い国民の支持がどうしても必要で、そのため、一時はこれを排斥しながら民間に絶大な信仰をかちえている行基にも、ふたたび協力を求めねばならなかった。一方造営を所管する造東大寺司が組織され、世の名工はことごとくがここに集中されて工事に従事した。わけても最大の難事である大仏の鋳造は、造仏長官となった大仏師*国中連公麻呂という名手を得て工を遂行することができ、天平勝宝四年（七五二）大仏の開眼供養に到達した。ただそれはかならずしも完工を意味するものではなく、脇侍・四天王像も備わり、大光背がそなわったのは宝亀二年（七七一）のことであった。一方大仏を覆う金堂（大仏殿）や諸堂の建立も並行して進み、ほぼ天平宝字末年（七六四）までには大部分が姿をあらわしている。それは、正面の南大門を入れば東西に七重大塔がそびえ、中門から出た回廊は大仏殿を囲んで金堂院を成し、背後の講堂は前に経楼・鐘楼を備え、それらの東・北・西の三方を巨大な三面僧坊が囲み、この講堂の一画の東に続いて食堂院が建つ。このように東大寺は、ただ規模が大きいばかりではなく、天平伽藍のもっとも完備した形式を示すもので、これを東大寺式伽藍配置と呼ぶ。平安時代に入って東大寺にも時おり地震・火災の難はあったものの、ただちに修復し、ほぼ旧体を保持してきた。ところが治承四年（一一八〇）平重衡の南都焼打は、この天平の大伽藍を一挙に灰燼に帰せしめた。朝廷は養和元年（一一八一）東大寺復興の詔を発し、備前・周防二国を造寺国とした。また、事業の総指揮に当る大勧進職に名僧俊乗房重源が就任した。この復興もまた大変な難事業ではあったが、重源は内に名工宋人*陳和卿を得、外には後白河法皇・九条兼実、それに源頼朝という強力な後楯もあり、ようやく工を完遂、まず大仏の開眼を建久六年（一一九五）におこない、建仁三年（一二〇三）には東大寺復興の総供養を上げた。彼はみずから入宋した高い知識と陳和卿ら宋人工匠の参加によって、堂塔の建築に従来の和様と異なる宋風の新様式を採用した。これを大仏様と呼ぶ。一方仏像彫刻には運慶・快慶らの新興奈良仏師が大活躍をみせ、豪快で写実的な鎌倉彫刻を開花させていった。

しかし永禄一〇年（一五六七）三好・松永の兵火がまたもやおそい、鎌倉再興の大伽藍はふたたび滅亡するに至った。大仏については山田道安によって像身各部の補鋳が施されたものの、伽藍の再建それ自身は東大寺の疲弊によって手につかなかった。その大仏殿を三度再興したのが竜松院の公慶である。彼は広く諸国に勧進するとともに江戸幕府をも動かし、元禄五年（一六九二）に仏頭その他の補鋳を終え、宝永六年（一七〇九）に大仏殿を落慶させた。しかし費用の関係で、天平時代の十一間堂を七間堂に縮小して建立せねばならなかった。それでもなお現在の大仏殿は、世界最大の木造建築であることにかわりはない。

〔美術品〕**建築**　国宝のうち金堂（江戸）は世にいう大仏殿である。桁行五間、梁間五間、一重裳階付、寄棟造、本瓦葺。宝永六年の再興である。裳階屋根の中央に軒唐破風をつけるのは、京都の方広寺大仏殿にならい、また建築の基本様式に大仏様を採用しているのは、鎌倉再興の大仏殿を踏襲したものであろう。なお、大棟に上る金色の鴟尾は明治三六年（一九〇三）の大修理の時に新造されたもの。南大門（鎌倉）は五間三戸の二重門、入母屋造、本瓦葺。長大な柱とそれを結び合わす無数の貫、軒を受ける挿肘木六手先斗栱など、いずれも大仏様の特色を示す。正治元年（一一九九）に上棟、建仁三年（一二〇三）に竣工し、純大仏様建築として浄土寺浄土堂とともに貴重な遺構であり、また日本最大の寺門である。法華堂（天平―鎌倉）は旧金鐘寺の位置に天平勝宝元年（七四九）のころ東大寺の羂索院として建立されたもので、毎年三月に法華会を修するところからこの名があり、三月堂とも呼ぶ。正堂は方五間、寄棟造、本瓦葺。内部は土間で、外周一間通を外陣、その内側を内陣とし、外陣は化粧屋根裏をみせ、内陣は組入天井を張り、天井の周辺に支輪をめぐらす。これらの特色は天平仏殿の一つの典型を示している。この正堂の前に桁行三間、梁間五間、入母屋造、本瓦葺、妻入の礼堂がつき、この内部は高く床を張っている。この礼堂は正治元年の鎌倉建築で、和様に大仏様を折衷している。法華堂を側面からみれば、正堂の寄棟造、礼堂の入母屋造という異なった形の屋根が無理なく結合し、建築に他では味わえぬ変化美を与えている。鐘楼（鎌倉）は大仏殿と法華堂の中間にあり、方一間、入母屋造、本瓦葺。方一間、吹放しの鐘楼形式としては現存最古のもので、大梵鐘を懸けるためきわめて堅固な構架を組み、随所に大仏様の特色をみせる。東大寺大勧進職第二代の栄西が、建永元年から承元四年（一二〇六―一〇）の間に建立したもの。転害門（天平）は三門一戸、切妻造、本瓦葺。この門で転害会を修するところからこの名があるという。気宇の大きな八脚門で、多く鎌倉の修理部をみるが、二重虹梁蟇股構架に天平の面影を伝えている。東大寺に残る創建当初の寺門として唯一のもの。本坊経庫（天平）は方三間、寄棟造、本瓦葺の校倉で、もとは食堂院所属の油倉であったが、正徳四年（一七一四）に現位置に移した。なお同様の校倉として法華堂と勧進所の経庫が重文指定になっている。開山堂（鎌倉）は方三間、宝形造、本瓦葺の小堂ながら、重源が大仏様で建立した方一間堂を、建長二年（一二五〇）現位置に移築の際に、和様を加味

1

2



3

↓4

東大寺

1.南大門(鎌倉時代) 純大仏様の貴重な遺構。国宝
2.金堂(江戸時代) いわゆる大仏殿で，創建時より正面がせばめられてはいるが，横57m，高さ48mあり，木造建築では世界最大。国宝
3.法華堂（羂索堂・三月堂） 正堂は天平当初のままであるが，鎌倉時代に大仏様の礼堂が付加された。国宝
4.毘盧舎那仏坐像 いわゆる「奈良の大仏」で銅造遺品では世界最大(14.9m)。国宝

した周囲一間通の外陣をつけて、三間堂に改造したものと考えられる注目すべき建物である。

　重文では回廊・中門（江戸）、手水屋（室町）、北門（鎌倉）、大湯屋（鎌倉）、二月堂（江戸）、参籠所（室町）、閼伽井屋（鎌倉）、仏餉屋（鎌倉）などがある。

彫刻　国宝のうち乾漆不空羂索観音立像（天平）は、脱活乾漆、漆箔で法華堂（三月堂）の本尊。顔面に三眼をあらわし、腕は八臂を放射させる怪奇な姿態ながら、すべてが調和的に統一されている。光背・蓮華座・宝冠もすべて当初のもので、宝冠は銀透彫唐草に無数の宝玉をつけて飾り、光背は光心部の周囲に四重の輪をまわし、光心部から放射する多数の光線を交わらせた特殊な挙身光で、各光点に透彫唐草を置いている。天平一九年（七四七）ないしそれ以前の作。乾漆梵天・帝釈天立像二軀（天平）は脱活乾漆造、彩色。不空羂索観音の脇侍で、全体に茫洋たる大陸的気分のある趣深い像。乾漆二力士立像・四天王立像六軀（天平）は脱活乾漆造、漆箔および彩色。いずれも武装の天王形で、動的な姿態にもよく安定感がある。装身具も微細に表現され、表面の彩色文様もまた、よく実感をもり上げている。塑造執金剛神立像（天平）はもとは金鐘寺の創建者といわれる金鷲行者の念持仏であったという伝があるが確証はなく、少なくとも平安朝のはじめには、現在のように法華堂の北面に安置されていた。永年秘仏であったため、塑造仏としては稀にみるほど繧繝彩色がよく残っているのは貴重である。塑造日光・月光両菩薩立像（天平）は本尊左右に合掌して立つ。もとから法華堂にあったのではなく、江戸時代のころ他の廃堂から移されたものと推定される。月光菩薩のぬけるような塑土の白さが、まさしく月光の清白色を思わせ、あわせて清浄心に徹した人間の真の理想像をこの世に出現させた意味において、天平彫刻中の至宝と称して誤りはない。ただし、塑土の地を表にあらわしているこの二像も、もとは濃厚な極彩色に彩られていたのである。

　銅造毘盧舎那仏坐像（天平―江戸）は世にいう奈良の大仏である。今日の大仏はもちろん天平当初の姿ではなく、特に大仏頭と右手は桃山・江戸時代の新造である。なお当初の部分として従来から台座の大蓮弁が注目されてきたが、最近の調査により、右脇から下腹部、さらに両膝部にも天平の遺材が指摘されてきている。なお台座の弁上には華厳経ないし梵網経所説の蓮華蔵世界図が線刻されている（大仏殿安置）。木彫金剛力士立像二軀（鎌倉）は寄木造、彩色。建仁三年（一二〇三）七月から造立が開始され、大仏師運慶・快慶以下多数が彫刻に参加した。全八メートル余の巨軀だがバランスに微塵の狂いもなく、隆々たる筋肉や怒りの顔貌に、いずれも脈々として力強い生気がみなぎっている（南大門安置）。塑造四天王立像（天平）は戒壇院仏壇上の四隅に立つ。顔容から武装の端に至るまで巧みに造形され、持国・増長の動、広目・多聞の静という二つの対称的イメージも絶妙であり、天平彫刻中でも白眉の傑作である（戒壇院安置）。木彫良弁僧正坐像（藤原）は一木彫、彩色。衣文の刀法に厳しさが認められ、その点像を古くみる説もあるが、寛仁三年（一〇一九）はじめて良弁僧正忌を修したと伝えられ、そのころの作と推定される（開山堂安置）。木彫俊乗上人坐像（鎌倉）は、寄木造、彩色。老の躰に鞭うって東大寺復興に最後の情熱をもやす重源の風貌を、迫真的な力で表現し、鎌倉写実の一つの極をみる思いがある。建永元年（一二〇六）没後まもなく、慶派のすぐれた一仏師の手に成るものである（俊乗堂安置）。木彫僧形八幡神坐像（鎌倉）は寄木造、彩色。胎内に長文の銘があり、建仁元年（一二〇一）東大寺八幡宮安置像として開眼し、多数の上流貴顕や僧侶が結縁している。そして造立施主は有名な仏師快慶がなり、その後に列記された小仏師二八名のうちに運慶の名がみられることはおもしろい。彩色文様の保存がきわめてよく、彼の作品中でもことに傑出している（勧進所八幡殿安置）。

　重文では塑造吉祥天・弁財天立像二軀（天平）、木彫不動三尊像三軀（室町）、木彫地蔵菩薩坐像（鎌倉）、石造獅子一対（鎌倉）、木彫千手観音立像（藤原）、木彫地蔵菩薩立像（鎌倉）、木彫阿弥陀如来立像（鎌倉）、木彫弥勒菩薩立像（鎌倉）、木彫釈迦如来坐像（鎌倉）、木彫弥勒仏坐像（貞観）、銅造誕生釈迦仏立像及灌仏盤（天平）、銅造大光背残闕（天平）、伎楽面三九面（天平）などがある。

絵画　国宝の絹本着色『倶舎曼荼羅図』一幅（藤原）は釈迦三尊を阿難・迦葉と倶舎宗の祖師八人が半円形にかこみ、四天王、梵天、帝釈天を配した異色の仏画で、天平の古様を継承した保延年間（一一三五―四一）の作か。紙本淡彩『華厳五十五所絵巻』一巻（鎌倉）は別に「善財童子絵」ともよび、文殊菩薩のすすめによって善財童子が五五人の善知識を訪れて各一法を受けたという仏教説話を描く。色調が黄味を帯びて独特の渋さがあり、藤原末・鎌倉初頭に位する絵巻である。なおこのほかに重文の『大仏縁起絵巻』三巻（室町）など数本の絵巻がある。

工芸　国宝のうち、銅製八角灯籠（天平）は大仏殿前の参道中央にたつ。ことに注目すべきは雄大な火袋で、四方の扉に走獅子、残りの四面に音声菩薩各一躰と宝相華の浮彫を飾っている。大梵鐘

(天平)は鐘楼に懸かるが、高さ四㍍弱に及び、桃山時代以前の古鐘のうちでは最大のもの。金堂鎮壇具(天平)は明治三六年(一九〇三)大仏殿の修理に際して発見された。銀製鍍金狩猟文小壺、金鈿荘大刀、金銀荘大刀銀荘大刀、瑞花文六花鏡、銀製鍍金蟬形鏁子水晶合子、漆皮箱残片、挂甲残闕、それに玉類多数などから成る。木造花鳥彩絵油色箱一合(天平)は箱外面の漆地に鳳凰、鸚鵡、宝相華などを丹・朱・緑青・黄土などで描き、上から透明な油を塗って仕上げている。葡萄唐草文染韋(天平)は鹿の鞣革を十字形に切ったもので、おそらく長方形の箱の表包として用いられたと考えられる。その上面と底面に葡萄唐草、四方側面部に海中嶋嶼図を熏革技法で表わしている。またこのほかに重文の木造西大門勅額(天平)が天平時代の扁額として重要な遺物である。

書 『賢愚経巻』第一五(天平)が国宝に指定されている。これは、聖武天皇の宸筆として尊ばれ「大聖武」「大和切」の称もある。なお重文には『紺紙金字華厳経』九冊(藤原)、『東大寺続要録』八〇巻(鎌倉)、『東大寺要録』一〇冊(室町)、『越前国田使解』二巻(天平)、『東大寺奴婢見来帳』一巻(天平)、『阿弥陀悔過料資財帳』一巻(天平)などの書籍がのこされている。〈斉藤 孝〉

銅鐸 どうたく

銅鐸は弥生時代に鋳造された代表的な工芸作品である。一般に裾の開いた偏円筒形の身に鰭をつけ、上部に半月形の鈕(把手)がつく。これまで三〇〇余個が出土しているが、大は高さ一三五㌢から、小は一三㌢に満たないものがある。日本以外からは発見されていないが、その祖形は中国の偏鐘や朝鮮半島の小鈴鐸に関連があると考えられている。

銅鐸の身の文様は、流水文と、斜格子でうずめた広い帯を縦横に組合せた袈裟襷文とが主文様をなし、裾部や鈕・鰭・耳などにも鋸歯文・綾杉文・渦巻文などを飾る。なかにはこれら幾何学文のほか、狩猟や、臼をつく人物、各種の動物、舟、高床の家などの原始絵画を鋳出したものが見られる。古式な形は小形で、身の文様は横帯で飾られているが、時期的に遅いものは袈裟襷の帯の中にさらに突線を加え、全体に大形となり、身の平面が偏円から円形に近くなり、鰭の外縁の飾耳が発達する。

鋳造については、兵庫県で砂岩製の鋳型の破片がわずか一個、これまでに発見されただけなので、まだ今後に問題をのこしている。しかし同じ鋳型から鋳造された同笵銅鐸が一一組二八個認められており、それらの分布状態から、その製作の中心地は畿内地方にあったと指摘されている。

銅鐸の分布は、畿内を中心として西は島根・広島・香川・高知県、東は石川・長野・静岡県を境としており、栃木県や神奈川県、福岡県などで最近出土した小銅鐸は、一般の銅鐸とは範疇を異にするものと考えられている。また埋蔵された場所は山頂近い斜面などに、なんの標式もなく、単独でまたは数個いっしょに埋められており、神戸市桜ヶ丘では一四個、滋賀県小篠原では明治一四年(一八八一)に一四個と昭和三七年(一九六二)に一〇個が一括して発見された。

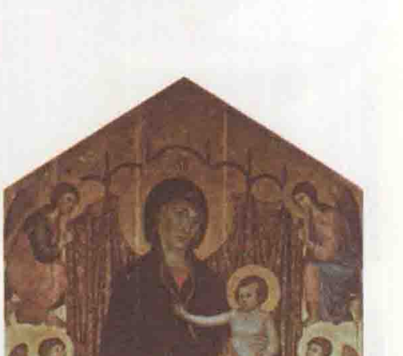
用途については、身の内側に吊す舌を伴出した例や、舌を吊る環を鋳出したものなどが数例あることから、吊って鳴らす楽器の一種と考える説もあったが、一㍍を超す大形品は吊すわけにもいかず、埋蔵された状況や、鋳出された文様などから、農耕などの祭祀に用いられたものであろうといわれている。→弥生時代の美術 〈村井嵓雄〉

斎藤忠・吉川逸治著『原色日本の美術1 原始美術』(一九七〇・小学館) ▽藤森栄一著『銅鐸』(一九六四・学生社)

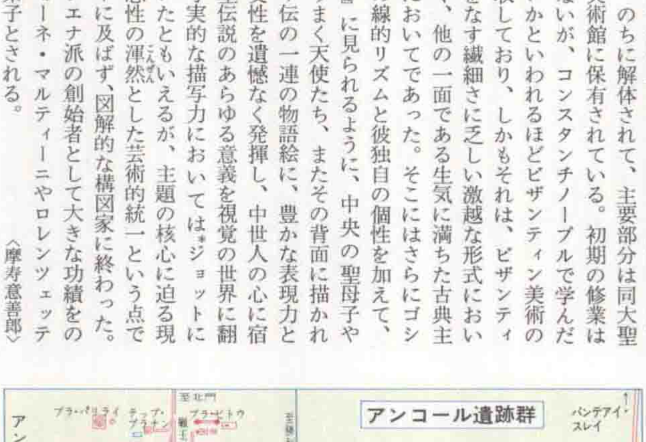
銅鐸 袈裟襷文銅鐸(弥生後期) 高さ39.4cm 神戸市灘区桜ヶ丘出土 重文 神戸市考古館

ドゥッチョ Duccio di Buoninsegna

(一二五五/六〇―一三一九) イタリアの画家。*シエナ派の創始者。初期の消息としては、一二七八年にシエナで書物の装丁画や小箱の絵を描いていたことや、一二八五年にフィレンツェのサンタ・マリア・ノベラ聖堂のため聖母子大祭壇画を描いたことなどが知られる。かつて同聖堂のルチェライ礼拝堂にあり、現在ウフィーツィ美術館所蔵の有名な『ルチェライの聖母』大祭壇画は伝記家*バザーリがその華やかな献納の情景を伝えて以来、長く*チマブーエの作とされていたが、今日ではその甘美な聖母のタイプや優雅な曲線的な取扱いなどから、一二八五年のドゥッチョの祭壇画と同一視する説が有力。ほかに、代表作として*シエナ大聖堂の委嘱による聖母子大祭壇画『マエスタ』(一三〇八―一一)が知られ、のちに解体されて、主要部分は同大聖堂付属の美術館に保有されている。初期の修業は明らかでないが、コンスタンチノープルで学んだのではないかといわれるほどビザンティン美術の特質を吸収しており、しかもそれは、ビザンティンの一面をなす繊細さに乏しい激越な形式においてではなく、他の一面である生気に満ちた古典主義の形式においてであった。そこにはさらにゴシック芸術の線的リズムと彼独自の個性を加えて、『マエスタ』に見られるように、中央の聖母子やそれをとりまく天使たち、またその背面に描かれたキリスト伝の一連の物語絵に、豊かな表現力と甘美な感受性を遺憾なく発揮し、中世人の心に宿っていた聖伝説のあらゆる意義を視覚の世界に翻訳した。写実的な描写力においては*ジョットにまさっていたともいえるが、主題の核心に迫る現実性と理想性の渾然とした芸術的統一という点ではジョットに及ばず、図解的な構図家に終わった。しかし、シエナ派の創始者として大きな功績をのこし、シモーネ・マルティーニやロレンツェッティ兄弟は弟子とされる。〈摩寿意善郎〉



ドゥッチョ 「玉座の聖母子」(1308―11) 板絵 高さ209.5cm 祭壇「マエスタ」の中央部分 シエナ大聖堂美術館



東南アジアの美術 とうなん―のびじゅつ

地域的にみれば、東南とはインドの東で中国の南を意味し、インド文化の波に洗われ、中国の影響を受けた文化圏と考えられる。民族的には、マラヤ、スマトラ、セレベス、フィリピンなどの山地に住む特殊な原始的山岳民族をのぞけば、中国から南下してきたものと考えられる。すなわち、モンゴル系諸族の人種的特徴を分化明確する以前の前一五〇〇―前二五〇〇年に民族大移動で南下したのが現在のマライ系のアウストロネシヤ語族、それより遅れて、第二波はモンゴロイドの人種的特徴をそなえたモン族・クメール族に代表されるアウストロアジア語族、第三波は現在の大陸部東南アジアの主力を占めるビルマ族やタイ族など。ビルマ族は有史時代に入ってから、タイ族はかなり新しく、一三世紀に南下移動の定着がおこなわれたものと考えられる。

文化的にみると、中国の山岳地帯から南下したこれらの諸民族が、インド文化の洗礼をうけて東南アジア美術をつくった。インド文化をそれぞれ自分たちの民族的気質に適合させたその民族化が、東南アジアの独自性と創造である。たとえば、女人像をみても、インドの女人像は豊かに肥った官能美であるが、アンコール・ワットの天の舞姫アプサラは、乳房がすこし上部につき、胴のくびれがしまって、指先の曲り、手足の優美さな

東南アジアの美術

ど繊細な美しさである。つまり、インド文化の影響下にインドにない美を創ったのである。だが、それがヒンズー教的であれ仏教的であれ、美術の主流は宗教美術であった。

東南アジアにあって、ベトナム族は例外である。ベトナムは「越南」とも書くが、前四世紀に中国浙江省の越の滅亡とともに、大部分が現在の福建省・広東省に移動して行ったが、越人の一部がさらに南下して前三世紀ごろトンキン地方に定着したもの。ベトナムのユエを中心に中央部にはチャム族が、メコン・デルタの南部にはクメール族がいたので、ベトナム人は北部のトンキン地方で、中部・南部とはちがう中国文化圏をつくっていた。たとえば、文字については東南アジア諸民族のモン・クメール族、ラオ族、ビルマ族、タイ族などがみなインド系の文字であるのに対し、ベトナム人は漢字を使用したように、ベトナムは漢字と儒教の国、中国的な政治制度・学問・美術の国であった。しかし、東南アジア文化の担い手となったのは、インド文化の洗礼をうけて文化的に育った諸民族であり、すなわちインドネシア系、モン・クメール系の諸族によって東南アジア美術の黄金時代がつくられた。

その原因を注意して眺めると、まずインド美術自体がもっとも活気を呈したみずみずしい高度さを誇った時代で、当然その生命力あふれた影響をうけたことがあげられる。また、カンボジアの建国神話が、インドの流浪の王子カンブと土地の姫との恋愛と結婚からであり、その後裔（ジャ）がカンブジャ（カンブの後裔）である例をみてもわかるように、支配者・特権階級・神官や僧・職人にインドから亡命したインド人がいて、直接的に影響を与えた。さらに紀元後、最初にできた東南アジアの大国の扶南も、インド人がクメール人を従え建国したものであった。こうしてインド化が圧倒的に進められた。

〔**チャムの遺跡**〕インドネシア系のチャム族は、二世紀ごろ、現在のベトナムのユエ付近にチャンパ王国を建てたが、同国は中国（晋と宋）や全盛期のアンコール王朝ともしばしば戦った強国であった。チャキュー、ミソン、ドンドユオンなどにヒンズー教や仏教の遺跡が多い。とくにチャムの聖域ポ・ナガルの三塔は代表的なもので、いずれも石の煉瓦を厚く積み上げ、壁ばかりが厚く、部屋の小さい疑似アーチの塔的な建物である。

〔**ボロブドゥール**〕中部ジャワにあるシャイレンドラ王朝によって建てられた大寺院。八世紀後半ごろ、その地に君臨したシャイレンドラ王朝（王はインド人）の歴代の王は、カラサン、ムンドゥト、セブなどの仏教寺院を建てたが、とくに八一九世紀の長年月をかけてボロブドゥール Borobudur 大寺院を完成した。一八一四年、ラッフルズ統治時代にヨーロッパ人によって発見され、半ば埋もれていた塔が発掘された。それは九層（後に最下段を補強したので、現在は一〇層）からなり、下方六層は方形、上方三層は円形、頂上に大きなダーガバを安置した構成による大石造建築である。各回廊の壁面には優美な浮彫がほどこされ、上部円形層には七二基の鐘型小塔が並びたっている。全体の面積は一万二〇〇〇平方㍍、高さ三一・五㍍。また等身大の仏像が、下部方形五層の壁面に一定間隔につくられている仏龕（がん）と主塔・群塔にそれぞれおさめられている。また一六〇〇図に及ぶ仏伝図と装飾文様のすぐれた浮彫が、同じく下部方形五層の壁にほどこされ、それぞれが手のこんだグプタ様式の傾向を示している。

〔**アンコール・ワット**〕カンボジアのクメール族のアンコール王朝スールヤバルマン二世（在位一一一三—五〇?）によって、一二世紀半ばごろ、トンレサップ湖北方に建立された。アンコール **Angkor** は王都、ワット **Vat** は寺院で、王都寺院の意味。当時のクメール族の宗教に「神・王」思想、すなわち、王やすぐれた王族が死ぬと自分の信仰する神と合体するとする信仰があったから、代々の王は、自分が合体する神の寺院を建てる習慣があった。アンコール・ワットはバラモン教の主神の一つのビシュヌ神と合体するために、アンコール王朝最盛期の王が建立したバラモン教寺院である。後世、仏教徒がバラモン教神体を破壊し、仏像をもちこんで祀ったので、仏教寺院と思われているが、装飾・浮彫すべてバラモンのものである。

壮大な規模で、外囲は東西一五〇〇㍍、南北一三〇〇㍍の長方形。正面は西。外囲内側の幅一九〇㍍の水堀を陸橋で渡ると、三つの塔が横に並ぶ長い翼廊がある。これを過ぎ石の参道を行くと、はじめて中央寺院に達する。寺院の主要な建築物は、雄大な紡錘形中央祠堂（しどう）塔とその東西南北に十字形にのびる翼廊、それを囲む三重の回廊と、回廊の四つの角にそびえたつ巨大な塔の群からなり、構成は立体的で中央ほど高い。第一回廊（二一五×一八七㍍）は高さ四㍍、第二回廊（一一五×一〇〇㍍）は高さ一二㍍、第三回廊（六〇㍍平方）は高さ二五㍍で、世界の中心、神々の座所「須弥山（しゅみせん）」を石材で人工的につくったものである。

この壮大な美術建築は、インドの影響をうけつつも、建物・石彫装飾などに独自のアンコール様

1 ↑ 2 ↑

ボロブドゥール　1.東面主壁上段第一回廊の浮彫。マーヤー夫人の侍女たちを表わす　2.第8層のストゥーパ群。その複雑な構成は密教系の曼荼羅に似た考え方もみられる

4 ↓　↓ 5　3 ↑

アンコール遺跡群　3.アンコール・ワット全景　4.アンコール・ワット入口の陸橋の欄杆装飾。多頭の鎌首を扇のようにもち上げたナーガ（大蛇）を表わしている　5.アンコール・トム　バイヨン廟へいたる王都の門のひとつ。巨大な四面の顔をした塔門となっている

式をもっている。とくに、第一回廊の全長七六〇㍍に及ぶ鏡石板の浮彫（主題はインド神話と建立王の業績図など）、第二回廊内の石造の泉水、第三回廊内の華麗な十字形柱廊と塔はきわだっている。彫刻では、天の舞姫アプサラ、多頭の鎌首を扇のようにもちあげたナーガ（大蛇）、半人半鷲のガルーダ、窓、にせ窓、柱の装飾彫刻など、回廊の浮彫とともに繊細な美しさを誇る。

アンコール・ワットは他のアンコール遺跡とともに、一五世紀に放棄され、ジャングルの中に埋もれていた。一八六一年、ジャングルに標本採集に来たフランスの博物学者によって発見され、世界の大遺跡として文化史・美術史上注目されるようになった。しかし、それ以前の戦国時代から江戸時代はじめの日本人は、ここを知っており、かなりの数の者がこの寺院詣でをしていた。ワットを実は「祇園精舎」と考えていたからである。将軍徳川家光は長崎の通辞島野兼了を派遣して絵図をつくらせており、それを長崎奉行藤原忠義が写した図が現在も水戸の彰考館に所蔵されている。アンコール・ワットの柱や壁にも日本人の古い筆跡が十いくつ発見されたが、寛永九年（一六三二）に父の菩提と老母の後生を祈るためここを訪れた九州の森本右近大夫のものは、今もあざやかに二か所に残っている。インドの祇園精舎が一二〇〇年前以来地上から跡形もなく消えて、ここを精舎と誤解していたとはいえ、ワットはその壮大華麗さで日本人の夢を満たすもので、日本と関係深い遺跡でもある。

〔アンコール・トム〕 アンコール・ワットの北約一・五㌔にある。アンコール（王都）、トム Thom（大）、すなわち、大王都の意味。アンコール王朝の最後のはなやかさを示したジャヤバルマン七世（在位一一八一－一二一八？）が建立。王都はそれまでも何回もつくりかえられ、トムは第四次王都にあたる。時代的にはワット建立より半世紀ほど後のものである。

アンコール・トムは一辺三㌔の正方形都市で、周囲にラテライトの城壁をめぐらし、中心にバイヨン廟があり、バイヨンから東西・南北の二枢軸大道が都市を四分する。王都の門は二枢軸が城壁にまじわるところに四つ、王宮から東にのびた大道上に一つ、計五つある。この五つの門は、前面に石の巨大なナーガを並んで腕でかかえもった巨人像の列を欄干とした陸橋をひかえ、門自体は巨大な四面の顔をした塔門である。王都内には旧王都時代の建物もまじっているが、代表的遺跡として一二基の塔、癩王テラス、群象テラス、プラ・パリライ、男池、女池、ピメアナカ、バプオン、王宮の城門、城壁などがあるが、王都の中核をなすバイヨン廟は、美麗壮大さでアンコール・ワットとともに、アンコール文化の双璧である。

〔バイヨン廟〕 直径二五㍍、地上からの高さ四五㍍の中央塔を中心に、その周囲に五〇の塔と一七二の巨大な顔を林立させながら人造の大岩山寺院となっている。塔の群で寺院をつくる点では、ボロブドゥールの例もあるが、塔も四面像からなり、より本格的で、怪奇な美術建築として有名。この四面像は「四つのシバの顔」の名で、シバ神の顔とされていたが、実際はアバロキテスバラ（観世音）で、仏教寺院であることを示す。本尊はナーガのどくろを台座にすわった高さ三・六㍍の仏像であった（現存せず）。浮彫は各回廊にみられ、東西一六〇㍍・南北一四〇㍍の第一回廊の壁のものは、主題を生活光景にとり、東西八〇㍍・南北七〇㍍の第二回廊の壁の浮彫は「牧神クリシュナ物語」「癩王物語」「乳海攪乱」などの信仰的主題を扱っている。それにもましてバイヨン廟のかくれた美しさは、月夜に第二回廊の上のテラスに登り、月の移動とともに無数にそそりたつ巨大な微笑の仏面群に、月光が光ったり翳ったりして動くのを見ることであろう。

〔他のアンコール遺跡群〕 アンコール・トムやワット以外にも、アンコール第一次王都の中心寺院プノム・バケン、浮彫の舞姫像の装身具や髪かたちや腰布のしめ方がそれぞれちがうプラ・カーン、観世音の化身の天馬に人々がすがる大石造彫刻のほとりにつくられた病人用の大小五つの大入浴場ネアック・ペアン、人造湖の中の島に建てられた東メボン、蛇の欄干の美しいテラスと広い池のスラ・スラン、熱帯樹の蔦系の植物に頭上や顔をがんじがらめにされているタ・ソム寺院の石製四面塔、「女の砦」の意味のバンテアイ・スレイ、入墨族のサムレの名をもつバンテアイ・サムレ、アンコール王朝第三代王の建設で来たるべきアンコール王都を予告する寺院のバコン、九世紀末の遺跡プラ・コオとロレイなど多くの遺跡群がある。このうち、バンテアイ・スレイは、赤色系砂岩でつくられたバラ色の美しい、女性的な寺院で、大柱に彫られた女神や美少年の姿のドバーラパーラ像は美しくロマンチックである。また、建物の中に枝をねじ込んだり建物の上を這いまわる蛇のように恐ろしい熱帯樹フロマージェ（学名ボンバックあるいはエリオダンドロ）が、タ・プロム寺院でみられる。他の遺跡では、建物を破壊するこの熱帯樹を除去したが、ここだけは熱帯樹と石の建物の見事な格闘を残すためにそのままにしてあり、舌をまくような自然と合作の美を形づくっている。

このほかにも、モン系のタライン王によって九九四年につくられた全長約六〇㍍の巨大な彩色寝釈迦像が、ビルマのペグーにある。

〔ビルマとタイの美術〕 以上は前述の南下民族の第一波と第二波系のつくった文化遺跡であるが、第三波以後の諸族の遺跡はこれらに及ばない。ビルマ族は、パゴダと呼ぶ仏塔に特色をみせたにすぎない。パゴダの傑作としてはシュエダゴンがあり、床に大理石をしいた、高さ一一〇㍍の金色の豪華な建物で、世界的建築の一つではある。

タイ族は、クメール族のアンコール王都の攻略に成功し、決定的に凋落させたほどの大勝利をおさめたが、文化的にはクメール文化を継承した。現在は円柱が並ぶ廃墟だが、かつての壮大さを十分しのばせる一三世紀の都スコタイのマハー・タート（大塔）、左手を前にかかげ右手をだらりと優雅に後方にたらし体の線のやさしいしなやかさで青銅像の傑作とされている『歩行するブッダ』（一三世紀・スコタイ朝）、一六世紀のものと思われる世界最大の青銅製のアユタヤの大仏などの宗教建築と仏像美術が注目される。時代的には新しいが、赤・青・黄などの陶片をはめこんだ高さ七四㍍の派手な大寺院ワット・アルン、全身がエメラルドでできているといわれる仏像を祀った王家の寺院ワット・プラケオ（通称エメラルド寺院）をはじめ、バンコクを中心に多くの寺院があり、前述の古い仏像美術とともにタイ美術の主流をなしているが、クメール美術の繊細な華麗さはなく、誇大的な華美さが目立ち、一般的にタイの美術はすぐれたものに乏しい。次に、ラオスのラオ族の文化にも寺院や塔があるが、やはり貧しく小規模である。一方、漢字を使い長い間政治的に中国の支配下にあったベトナムでは、チャムなど他民族の遺跡を除くと、文化的にも中国文化の影響がきわめて深く、美術的には中国の亜流、三流の域にとどまっている。

以上要約すれば、南下諸民族第一波のインドネシア系と第二波のモン・クメール系の諸民族がインドの大きな影響のもとに東南アジア文化を開花させていたが、第三波のビルマ族やタイ族が古代的インド文化圏諸王国を圧倒するとともに美術も低迷したといえよう。それには、一六世紀のポルトガル人をはじめとして続々やって来たヨーロッパ人の進出が、次の文化を十分に成熟させる余裕を奪ったといえる。東南アジアへの亡命的中国人の移民も大きな圧力であった。中国文化の南下によって、強化されたのはベトナムで、ジャロン王帝下の帝陵・世祖廟その他、東南アジアにあっては堂々としたものができている。

このようにしてインド文化圏で発達した東南アジア美術は、民芸品のなかに命脈を残す。石像や青銅像でなく木彫、装飾は染物に、またカンボジアやタイの舞踊劇に使う衣装やマスクにも面影が残っている。そのなかでも一一世紀以来東南アジアの演劇の中心であったジャワでは、仮面劇・影絵芝居・舞踊劇・操人形が盛んで、水牛の皮の切抜き絵や衣装や人形に、すぐれた民芸品を伝えている。漆器ではタイとビルマのもの、陶器でははじめ中国の陶工から教えられたというタイのスワンカローク焼（日本の茶人が呼ぶ宋胡録）があげられる。

〈深作光貞〉

道入 どうにゅう ⇨のんこう

道八 どうはち ⇨仁阿弥道八

銅版画 どうばんが　銅板を用いる版の絵をいう。ふつうは凹版であるが、凹刻にしたのちにその凸面を用いる場合も含める。しかしこの版を用いる刷りものについての称であるから、金属に加工した浮彫として鑑賞する場合は含めない。凹版素材は古くは鉄板を用いたし、現に亜鉛板も用いられているから、これらを含めて慣用されているが、工場印刷における写真法網目スクリーンの腐蝕製版（写真版・網版）は含めず、もっぱら画家による創作版画をさしている。

〔技法〕 手工的（彫刻的）方法と腐蝕薬剤を用いる方法とに分かれる。前者には鉄筆 needle で軽い凹線をつくるドライポイント dry point（英）・pointe sèche（仏）・Kalfnaderarbeit（独）、尖刀 burin（仏）・graver（英）・Stichel（独）で十分長く刷圧に耐える鋭く深い彫込みをつくる彫刻銅版 copper engraving（英）・taille douce（仏）・Kupferstich（独）、および鋸の歯形の鑿 rocker（英）・berceau（仏）・Wiegemesser（独）でつくる無数の凹部を金属こて scraper, burnisher でつぶしながら明暗調子の段階でつくる（こてでまったく平坦とした部分は最明部）メゾチント mezzotint（英）・manière noire（仏）・Schabkunst（独）が含まれる。後者の場合は、すべて硝酸や塩化第二鉄液などの腐蝕薬剤を用いるから、それに耐える防蝕被覆 ground（英）・vernis（仏）・Grund（独）を銅板面に設置するのが最初の仕事になる。蠟質にアスファルトを混和した被覆に鉄筆で描画し（金属のはだが露出する）、腐蝕凹刻する線的な手法をとくにエッチング etching

（英）・eau forte（仏）・Atzen, Radierung（独）とよんでよく知られているが、この被覆を脂肪など軟質とし、鋭い鉄質に代えて鉛筆などの柔らかい材料を用いるものはソフト・グラウンド・エッチング softground etching（英）・vernis mou（仏）・Weichgrund（独）である。アクアチントaquatint（英）・aquatinte（仏）・Aquatinta（独）はエッチングに併用する場合が多いが、単独におこなうなら、樹脂粉末などの防蝕物質を散布して加熱固着させ、腐蝕の時間差をみてニス止めし、線的なエッチングに対して面的な効果を出現させる。砂糖のような水溶質、硫黄（粉末）のような軽い金属腐蝕作用を生かす場合（sugar aquatint, sulphatint）もチント tint（調子・面の版）仲間に入れられている。ほかに防蝕被覆面に鉄筆や回転やすり roulette を用い、点の密集・疎散で軟調の画面をつくる点刻版 stipple point（英）・pointillé（仏）・Punktiertechnik（独）も仲間に入る。エッチングにアクアチントを加えるだけでなく、点刻素地にメゾチント風なこて摩擦で調子表出を求める場合もあり、エッチング凹刻のまま、その凸部を刷り、また技法を異にする各種の凹刻の細片をあわせて刷りとる例もみられ、この多様な技法から銅版をたんに凹版 intaglio とよびすごすことも多い。

刷りとりは、凹部によく盛り込むように油性画材（インク）を版全面にゆきわたらせ、凸部分のインクはよく拭きとり、紙をかぶせて印刷機にかける。印刷機は無限回転の刷円筒をもつ手動式円圧機であり、紙はあらかじめ水に湿して繊維を柔らげ、インクの固着をよくしてあり、版面にあてた上に弾力性物質をおくから、紙面に版の凹み plate-mark があらわれて画面を区切り、版凹部のインクはやや盛り上りを感じさせながら紙面に移りかわる。

〔歴史〕ビュラン尖刀の祖形は古代エジプト時代から見られるが、中世ヨーロッパの金工たちは、これを用いて教会用品や武具に装飾文様を彫りつけ、その凹部に亜鉛その他を混和して黒色の粉末を盛って熱着させる黒色象嵌 niello を盛んにおこなっていた。仕事の進行を見るため金属粉末に代えて墨汁を凹線に流しこむのも彼らの慣例であったが、あるときこの上に紙を置いて、たまたま凹部の墨汁が紙面に移ったことから、銅凹版画の歴史のあけぼのは生まれたと伝える。その人は一五世紀フィレンツェの金工フィニゲラ Maso Finiguèrra（一四二六—六四ごろ）とまでされているが、金工習俗はともかく、フィニゲラ説は否定されている。すでに紙はヨーロッパ全域にあり、木版の刷りとりは、この一五世紀前半よりさかのぼる。したがって金工の工房は、製品の控えや図柄見本用に凹版を用いる刷りものをつくり出したのであり、早い作例には花や鳥やカルタの図があり、人物や動物で組みたてる頭文字もみられ、またW＋AとかFVBとかESとか、それだけでどこの工房の製品かわかるしるしなどを一隅に添えた絵がイタリア、スイス、ドイツ、フランドル地方に知られている。金工出身のすぐれたドイツ画家*ションガウアー、フィレンツェの画家*マンテーニャによって銅版画はルネサンスを呼吸し、ついに*デューラーの多数の連作によって、版の絵はそのゆるぎない位置を占めた。

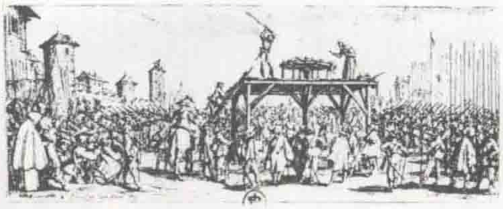
一五、六世紀ドイツがヨーロッパ銅産の中心だったことも一役もって、緻密なビュラン彫込みはもっぱら銅が素材と決まる。ドライポイントで下絵つけし、ビュランで彫りあげてのちに、下絵はこてで抹消する。ドライポイントが単独で画面をつくるのは、はるか近代のことである。たとえば×のくり返しを木の凸線でつくることは、たいへんな手数であるが、凹刻線は／と＼の二工程ですむ。調子・量感・質感に進むルネサンス世界にあって、銅凹版画はますます多数の作家をひかえる。デューラーの時代に、その門下の小形絵の作家たち Kleinemeister といわれる人々、またフランドルにルカス・ファン・ライデン Lucas van Leyden（一四九四—一五三三）、イタリアにライモンディ Marcantonio Raimondi（一四八〇ごろ—一五三四以前）、フランスにジャン・デュベ Jean Duvet（一四八五ごろ—一五七〇ごろ）らのすぐれたビュラン家が知られるが、この耐刷性すぐれた技術の広がりは各地に職匠組合を成立させ、別の画家の画面を版の絵に組みかえて出版する動きも次第に盛んとなる。したがって、凸の活字版と別工程のために参加がおくれた書物装画や挿絵も、別刷・貼込みなどによって、一六世紀以来（初出例・一四八二刊フィレンツェ本）銅版画入本の時代となる。

イスラム化学の成果で、腐蝕剤が金属工芸に用いられるのは中世以来だが、版画ではドイツのダニエル・ポッパー Daniel Popper（一四七〇—一五三六）やスイスのグラーフ Urs Graf（一四八五ごろ—一五二九）の一六世紀初頭の試作にはじまる。そして、巨匠*レンブラントを含む一七世紀オランダの圧倒的な作品量（そのためにオランダ語の腐蝕版 ets が英語 etching の語源になるほどだが）があり、この前後にフランスの*カロ、また凹版技術の著作（一六四五刊）をはじめて世に送るアブラム・ボス

銅版画

↑1

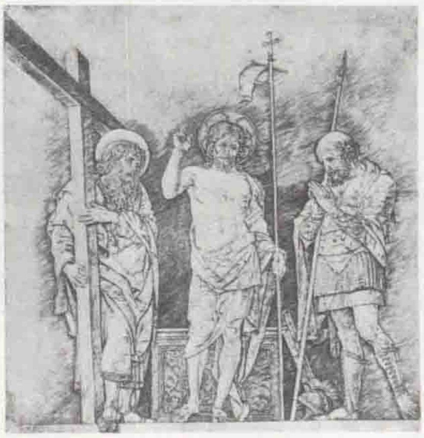
↓2



→3

↑4

↓5



↓6

1.ボッシュ原画，コック刻刊「聖アントニウスの誘惑」（1556）　ビュラン
2.ジャック・カロ「戦争の惨禍」(1633)　エッチング
3.ピカソ「ミノタウロス伝説」(1937) エッチング
4.デューラー「メランコリア　I」(1514)　ビュラン
5.マンテーニャ「キリストの復活」　ビュラン
6.長谷川潔「南仏サントメ古村」(1925) メゾチント

Abraham Bosse（一六〇二—七六）、風景のクロード・*ロラン、肖像の形をきめるナントィユ Robert Nanteuil（一六二三—七八）ら多数の制作も忘れられない。一八世紀にはイタリアに*カナレット、ピラネージ Giovanni Battistà Piranesi（一七〇七—七八）が現われ、イギリスはホラー Wenzel Hollar（一六〇七—七七）以後の空席に*ホガースの多作を迎える。

エッチングが盛行するアムステルダムに、ドイツ人ジーゲン Ludwig von Siegen（一六〇九—七六）が一六四二年に案出したメゾチント法がはじめに伝えられたが、一転してイギリスで大流行する。一八世紀中期にはフランスでアクアチント法、イギリスで点刻法と新技術が世に問われる。これらは長いビュランまたはエッチング技術とともどもに、もっぱら絵画複製に進みつつ一九世紀を迎える。この間オリジナルなエッチング、アクアチント複合効果で版の絵に強く発言したのは*ゴヤであるが、複製版画が一般的となる一九世紀には、マネを先頭にフランス印象派の展開とともに自画銅版が、新たな脚光をうけて今日にいたる。

銅凹版の手動印刷機でなく、活字版の簡単な平圧装置でも、用紙に置く弾力物質によって刷りとりは可能である。そこで九州三侯のローマ使節のみやげをうけて、ナポリ生まれの画僧ニコラオ Nicolão（一五六〇—一六三三ごろ）による日本人のビュラン技術は、天正一九年（一五九一）刊のキリシタン活版本の扉絵を飾り、のちに一枚絵となって中国での布教活動にも贈物とされる。はじめての銅版技術と書物装画の二つが日本に出現しながら、きびしい禁教とともに失われ、オランダ百科事典の翻訳から生まれる新たなエッチング法は、天明三年（一七八三）*司馬江漢によってうぶ声をあげる。デューラー、レンブラント、ゴヤと版画史の光栄を結ぶ作品はけっして渡来することのないヨーロッパ以外の国々である。キリシタン時代の少年訪欧使節のみやげには、アントワープのプランタン印刷・出版所（一五五七開業）その他の銅版本『世界地図帳』『イスパニア王族肖像集』『世界都市図譜』などがあり、これが膨大な金碧屏風絵に生まれ変わったと同じく、江漢がよりどころとしたのも、当時西欧大流行の民衆版画・眼鏡絵であった。のち*亜欧堂田善も眼鏡絵や名作ならぬ『リジンガー馬の図譜』を参照し、西欧版画史の表通りならぬ解剖図譜・動植物図譜・地誌図版また服飾図譜などが日本に銅凹版の魅力を伝える。幕末には江戸に安田雷州、京坂に中伊三郎・松本保居をめぐる多数の作家群を出して明治に入る。大蔵省紙幣寮（のちの印刷局）に就任したイタリア人*キヨソネによって、紙幣印刷の根幹である銅凹版技術の各分野、ことにビュラン彫やメゾチントが本格的に伝えられたが、民間との交渉はない。江戸のエッチング伝統に生まれる民間銅版業者は、独自に木版その他との併用版式、多色刷、銅版から石版への転写版、軟腐蝕版とアクアチント（中川昇）を案出し、堀健吉は凹線転写のスクリーンによる写真法網凸版に成功して、近代的印刷工業へ転変をのこす。ビゴー、オルリック、最後にリーチとつづく明治後半期の創作版画家の渡来も刺激となり、*岡田三郎助、*森田恒友、*石井柏亭らの近代的自我表出の自画エッチングが現われ、創作木版の*長谷川潔は大正はじめ渡仏以来、とくにメゾチントの長い複製的伝統を創作に進めた人として知られる。〈小野忠重〉

📖小野忠重著『版画の歴史』（一九五四・東峰書房）▽小野忠重著『現代版画の技法』（一九五八・ダヴィッド社）

東福寺　三門　現存のものは南北朝時代の建築であるが大仏様を踏襲しており，二階内部には，宋・元風の彩色文様が施されている

東福寺 とうふくじ　京都市東山区本町一五丁目。最初この地には、藤原忠平の開いた法性寺があった。その故地に、藤原道家が嘉禎二年（一二三六）に創建したのが東福寺である。開山は円爾弁円（聖一国師）。建長七年（一二五五）仏殿が建ち、文永ごろまでは工も進んだが、鎌倉末期につづいた火災で当初の伽藍はほとんど全滅した。その後貞和三年（一三四七）六月に仏殿を上棟、正長元年（一四二八）法堂を上棟、嘉吉二年（一四四二）ごろ塔の建立に着手するなど室町時代を通じて復興が続けられた。ここに完成した伽藍は、その後近代に至るまでほぼ完全な姿を保ってきたが、明治一四年（一八八一）の大火で仏殿・法堂・方丈など主要建築をふたたび失うに至った。今日の仏殿は昭和九年（一九三四）の再建である。

美術では、国宝の三門（室町）は五間三戸、入母屋造、本瓦葺の楼門で、現存する三門としては最古に属する。細部に大仏様を見るのは異色である。また塔頭の竜吟庵方丈は嘉慶元年（一三八七）の建立で、現存最古の方丈建築としてやはり国宝建造物になっている。ほかに六波羅門と呼ばれる惣門（鎌倉）、参禅道場としては現存最古最大の禅堂（室町）、そして東司、浴室（室町）、月下門（鎌倉）、三聖寺愛染堂（室町）などの建物が重文になっている。彫刻では、木造不動明王坐像（藤原）・木造地蔵菩薩坐像（鎌倉）・木造僧形坐像（鎌倉）、三門安置の木造二天王立像二軀（室町）などが知られる。

絵画では無準師範画像（宋）が国宝。入宋した聖一国師円爾弁円が径山の無準師範（一二四九ごろ没）に参禅し、印可として付与された頂相がこれで、図上に嘉熙二年（一二三八）師範の自賛がある。重文には明兆筆達磨・蝦蟇・鉄拐画像三幅（室町）、東福寺伽藍図（室町）、藤原道家画像（室町）があり、ほかに本寺・塔頭にわたって東福寺系の禅僧の頂相画が多い。

工芸では重文の梵鐘（貞観）が平安時代の銅鐘として代表的なものの一つである。

書は国宝に無準師範墨蹟（宋）がある。これは嘉熙元年（一二三七）丁酉歳に無準が円爾に与えた印可状で、ほかに重文の聖一国師墨蹟（鎌倉）、固山一鞏筆東福寺修正看経榜（室町）がある。国宝の宋版本は二点ある。まず宋版太平御覧百三冊は宋の興国二年（九七七）に李昉らが撰述した『太平御覧』千巻を南宋の慶元五年（一一九九）に西蜀で刊行したもの。また宋刊本義楚六帖一二冊も南宋中期の版によるものとされる。その他本寺・塔頭とも禅僧の墨蹟・宋版諸本を多数蔵する。〈斉藤　孝〉

董邦達 とうほうたつ（一六九九—一七六九）中国、清代の画家。字は孚存、号は東山。浙江省富陽県の人で、康熙三八年に生まれた。雍正一一年（一七三三）に進士となり、乾隆二年に翰林院編修となり内廷の書画を編纂する事業に従事し、累進して礼部尚書の大官になった。詩文・書画にすぐれ、ことに山水画を能くして元の四大家と明の董其昌の画法を学んだ。それで宋の董源、明の董其昌、清の董邦達を古今の三董といった。それだけに雅秀の正統派系統の画人として名が高く、乾隆時代の内廷作の工芸品に描かれた細微の山水画は、俗に董邦達の画と呼ばれている。帝側の臣であったため、故宮博物院にはその遺作が多い。乾隆三四年七一歳で卒した。〈杉村勇造〉

トゥーラ Cosmè (Cosimo) Tura（一四三〇—九五）イタリアの画家。フェラーラ生まれ。初期のことは不明だが、一四五一年ごろにはすでにフェラーラ公のエステ家のために仕事をしている。当時エステ家のボルソ公の宮廷には、ベローナ派の*ピサネロやウンブロ・トスカナ派の*ピエロ・デラ・フランチェスカからの大家が仕事をしていたため、彼はその影響を受けるとともにパドバにおもむいて同地の*マンテーニャからも影響を受け、その芸術を発展させた。五五年フェラーラに帰り、五七年フェラーラ公の書斎の装飾やタペストリーの下絵に従事し、翌年、フェラーラ公の宮廷画家となった。サン・ドメニコ聖堂のサクラート礼拝堂の壁画（一四六八）、*コッサと共作のパラッツォ・スキファノイアの壁画装飾などを手がけている。作風はマンテーニャの強固な造形性に表現主義的な精神性を導入し、ベネチア、コレル美術館にある『ピエタ』にみられるように、空想的な意欲を奇怪なまでに誇張して造形性をゆがめ、一種の幻想的な雰囲気を漂わせるフェラーラ派の基礎を築いた。〈摩寿意善郎〉

灯籠 とうろう　神前あるいは仏前に献火するための器具が灯籠である。ほかに庭前にも照明用の火が置かれたことは、『延喜式』に、大内裏前庭に灯台を置く規定からも知られる。火は照明となるとともに除災招福の意をこめた聖なるものでもあった。この火をたく器具は次第に美しい装飾性のあるものとなり、形もさまざまのものとなる。これにならんで庭前の灯台にも、新しい装飾性が加味されてゆく。初期の灯籠は、単に石柱の上部に凹みを設け、燃料用の油を受けるだけのもので、今日でも一部の古社寺に残存する。灯炉また

は灯台といわれたのはこうしたものとみられる。
献火用の灯籠には石製・金属製の二種がある。石灯籠で最古のものは、当麻寺金堂前にある八角形で、奈良朝後期と推定される。これにつぐのは春日大社、柚の木灯籠（八角形）で、藤原忠通寄進と伝える。中台は蓮弁をつけた台となる。鎌倉期になると、花崗岩製のものが近畿一円にかなり多く残存する。東大寺法華堂前のものは、建長六年（一二五四）の製作で、花崗岩製、六角形、石大工伊行末の作。火袋は側面に格狭間を入れ装飾性を増す。このころから蓮弁・蓮華・瑞鳥・瑞獣・珠文・連子格子などの彫刻による装飾が付加されるようになった。こうして発達してきた石灯籠は、やがてさきの庭前の灯台と融合して庭園を飾るものとなり、その形にもさまざまの変化が与えられた。このときから灯籠はかつての聖火の意味を完全に失って、一個の装飾物となったのである。そして雪見形・霞形・竜田形・太秦形・阿弥陀堂形・難波大仏形・市原小町形・大徳寺形・白河形・家原形・蓮華寺形・釣灯籠形・遠州形・有楽形・織部形・利休形などと多くの変化が生まれた。
金属製で最古のものは、奈良大仏殿の前にあるもの、ついでは弘仁年間（八一〇―八二四）の興福寺南円堂のもので、橘逸勢の銘がある。この形は後世南円堂形として伝承された。室町末期から京都にすぐれた鋳工が集まるに及んで、金属製の大灯籠が作られるようになった。茶釜の鋳工として著名であった天下一与次郎が、慶長五年（一六〇〇）鉄の雲竜打籠、高さ九尺のものを鋳造して京都の豊国神社に奉納したものが現存する。与次郎作の釣灯籠は、天正一一年（一五八三）のものがある。また鉄とともに青銅製のものも多く製作された。青銅は鉄よりも取扱いがはるかに容易である。たとえば慶安四年（一六五一）徳川家康の三六回忌に、諸大名から五一個の青銅灯籠が上野東照宮に奉献された。また家光の三回忌には四〇本の献納がある。これらは南円堂形の火袋が直線状であるのに比してふくらみがあり、御霊屋形といわれている。
金属製のものにはほかに釣灯籠がある。厳島神社、春日大社のものは多くあって有名だが、前者には正平二一年（一三六六）銘の青銅製が含まれる。また梅と竹を透して鋳造した富岡観音堂の青銅製釣灯籠も有名なもので、一枚の扉のほかはすべてが一度に鋳造され、天文一四年（一五四五）の銘がある。釣灯籠は江戸期にはひろく流行し、風雅の釣物としてしばしば家屋にも用いられたが、文様には竹に月を透かし彫ったものが多い。
石や金属製の半永久的なものとならんで、臨時的なものとしての灯籠があった。その代表的なのは盆灯籠である。一三世紀のはじめには、盆になると家ごとに高い竿を立て、その先に粗末な灯籠をつるした。天から降りてくる祖霊を迎えるための、目じるしの聖火である。構造はごく簡単に木枠を組み、白紙をはりめぐらしたにすぎなかった。この風はやがて貴族の間にも広まってゆき、盆になると西王母とか歌の名所などを描いた灯籠を宮廷に献じて陳列するようになった。さらに江戸期の元禄のころには、文字を透かした透灯籠、横長の額灯籠、枠を井筒形にした井筒灯籠、網代を張った網代灯籠、麻布を張ったもじ灯籠、回り灯籠などがあった。また盆踊の際、頭にのせる戴き灯籠、今日も残る九州山鹿のように、華やかに飾りこまれる灯籠、あるいは、からくり仕掛を盛りこんだ灯籠さえ、文化年間（一八〇四―一八）の江戸には現われている。これら生活のなかに色どりを添えた灯籠とともに、実用性のきわめて濃い灯籠もあった。各地の港に入る船頭たちのしるべとなるように立てられた常夜灯式の灯籠である。たえず火をたやさない常夜灯は、暗夜に航海する船頭たちにとって、重要な指針となるものであった。
現代では、灯籠は昔に変わらず、神社・仏閣に奉納される信仰の灯籠、庭園に置かれる装飾のための灯籠、それに盆のときや葬礼に用いられる供養のための灯籠と、三つの方面で盛んに使用されつづけている。そのどれもが、多くは伝統的なパターンをずっと維持しつづけている。けれども、庭園の構成も次第に変容してゆく今日、一部の作家によって試みられている灯籠は、純粋に装飾性を強調するものとして、今後に注目されるものである。〈吉田光邦〉

灯籠
1.春日大社釣灯籠
2.東大寺金銅八角灯籠（奈良） 金属製
3.当麻寺金堂前八角灯籠 （奈良） 石造
4.北野天満宮織部形灯籠（元和7年） マリアの像のついたいわゆるキリシタン灯籠

ドガ Hilaire-Germain-Edgar Degas （一八三四―一九一七） フランスの画家。七月一九日パリの裕福な銀行家の家庭に長男として生まれ、はじめ法律を学んだが、まもなく画家を志して、一八五五年美術学校に入り、*アングルの弟子ルイ・ラモット Louis Lamotte に師事した。また直接アングルにも会って教えをうけ、この古典派の巨匠に対して終生変わらぬ深い敬意をいだくにいたった。翌五六年イタリアに遊び、ルネサンスの作品に傾倒、このころから画家としての修行期ともいうべき一〇年間ほどを古典研究にささげた。この間、肖像画や歴史画を多く描き、六五年のサロンには大作『オルレアン市の不幸』（ルーブル美術館）を出品。しかしその後、自然主義文学や*マネの作品などに心ひかれて、近代生活の情景を対象とする現実直視の制作へと進み、七四年印象派の第一回展に参加、以後八六年まで八回にわたって催された同派のグループ展に通算七回出品協力した。彼は対象の動きを的確にとらえるすぐれた素描家で、この印象派への参加は、アカデミズムに対する反逆という精神的共感を除けば、むしろ共通性は希薄である。彼は生涯風景画には興味をもたず、印象派の特色とする色調の分割や色彩並置などの革新的な技法には関心を示さなかった。終始人間像と取り組んで、その動静を追求した。中期以後の作品には劇場や競馬場、洗たく屋や帽子屋の女の姿から、とりわけ浴女・踊り子を主題としたものが多く、それらが日本の浮世絵や、偶然

ドガ 〈左〉「ダンスのレッスン」(1827) 油彩 47.5×67.5cm メトロポリタン美術館
〈右〉「浴女」木炭によるデッサン 60×46cm 「デッサンとは物の形を描くことではなく，それは形を見るための手だてである」というドガの言葉がみごとに表現されている

土偶 〈右〉みみずく形土偶(縄文後期) 高さ18.2cm 埼玉県鴻巣市滝馬室遺跡 東京国立博物館 〈左〉ハート形土偶(縄文中期) 高さ30.5cm 群馬県吾妻郡吾妻町郷原遺跡 重文

の角度からする写真のスナップ・ショットを思わせるような大胆な構図をとりつつ、辛辣鋭利に描き出されている。動きの瞬間をとらえて対象の生命感をえぐりだす彼の目と技量は、パステルや版画にも多くの秀作を残したうえ、晩年視力が極度に衰えてから手がけた彫刻にまで、無類の傑作を生んでいった。生来自我の強い性格のため妻帯せず、その人間ぎらいは年とともに高じて、孤独のうちに一九一七年九月二六日パリで八三年の生涯を閉じた。〈富山秀男〉

▣D・C・リッチ著、松山恒美訳『ドガ』(一九六一・美術出版社) ▽高階秀爾解説『現代世界美術全集6 ドガ』(一九七一・集英社)

土偶 どぐう 土偶は縄文文化時代の土製の人形のことで、縄文文化の長く栄えた東日本に濃密に分布する。初期の土偶は出土例が少なく、形は小形板状のきわめて簡素な作りで、目鼻口などの表現もなく、わずかに胸のふくらみで女性であることがわかる。中期になると板状ではあるが大形となり、二本の足を作り出してようやく人形らしい形を整えてくるが、野獣のような顔のもの、頭部に蛇を飾ったものなど変った形が多い。後期になると板状から立体的な形となり、顔面がハート形のもの、頭部が山形や三角形の山形土偶、顔の輪郭を細い隆帯で表わし、目口耳をボタン状の粘土のはりつけで表わした「みみずく形土偶」など、あるタイプを形成して推移をみせる。晩期には東北地方で王冠をつけ両目を誇張した遮光器土偶が発達したが、一方中部地方では頭から胴部にかけて中空に作り、足は作らず底が扁平な容器形土偶が現われるが、その中に幼児骨を納めてあったものもある。しかし一般に晩期には簡略化の傾向をたどり、x字形をした土偶や、柔らかい岩石で作った岩偶もみられる。

土偶の用途は、大半が破損しており、故意に破砕したと思われるものも少なくないことから、病魔や災害の身代りとした呪術的なものとか、女性像をかたどっていることから、生産・豊饒・繁栄を祈る地母神的な信仰の対象などいろいろ考えられているが明確ではなく、漠然としてはいるが宗教的、信仰的なことがらに関係ある遺物であろうと考えられている。

土版や岩版は、後晩期に作られた扁平な楕円または長方形の土製品で、表裏に浮彫で渦巻や複雑な文様あるいは山字文や顔面などを表わしており、上端に小孔を穿ったものがあるので護符として佩用したと考える人もあるが、ふつうは土偶が発達変化したと解されている。

土面も土版などと同時期にみられるが数は少ない。両耳に紐通しの小孔があって目の部分を刳り抜き実際にかぶれるものと、浅鉢形の背面に人面文様をつけたものとがあるが、使用目的は明確でない。↓縄文時代の美術〈村井嵓雄〉

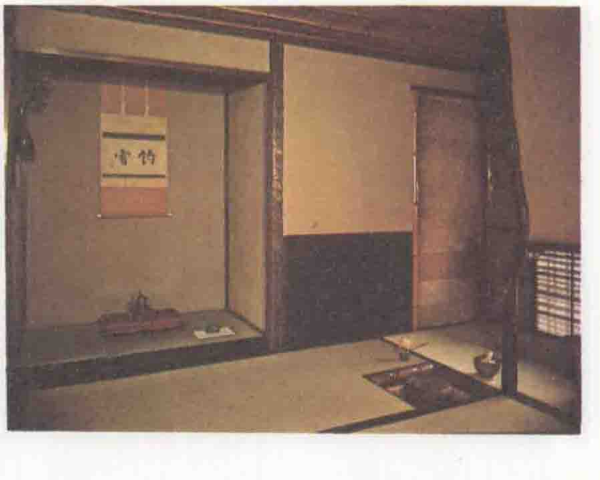
▣斎藤忠・吉川逸治著『原色日本の美術1 原始美術』(一九七〇・小学館) ▽江坂輝弥著『土偶』(一九六〇・校倉書房) ▽八幡一郎著『縄文土器・土偶』(一九六三・平凡社)

獨立 どくりゅう (一五九六—一六七二) 中国から来日した書家。明の万暦二四年に生まれた。杭州仁和の人。姓は戴、名は笠、字は曼公、荷鉏人と号す。明の滅亡を慨嘆し、承応二年(一六五三)長崎に来て帰化し、翌年渡来した黄檗僧隠元に従って得度、名を性易、字を獨立、号を天外一閒人と改め、寛文一二年一一月六日、七七歳で没した。彼は書のほか詩、篆刻、医術などをよくし、岩国の池田嵩山に治痘の法を授けた。その書は、明の王寵の風を伝えた正統派の書法で、彼の渡来がちょうど*唐様の勃興期にあたっていたため、当時の唐様に与えた影響はきわめて大きかった。門下に高天漪があり、その書風はその子頤斎からさらに*沢田東江に伝えられ、*北島雪山から*細井広沢、さらにその門下の関思恭、松下烏石へと伝えられた文徴明を宗とする一派とともに、唐様の初期に二大書派を形成した。また、篆刻においても、心越とともに、わが国における開祖であるとされている。〈北川博邦〉

常滑 とこなべ 愛知県常滑地方の陶器。起原は平安時代といわれ、瀬戸・備前・信楽・丹波・越前とともに伝説的な古窯である。中世の窯は半地上式の穴窯で、付近の丘陵に点在し、製品は甕・壺・摺鉢・片口・山茶碗などで、巻上げ紐作りで作られている。素地のままの焼締めで、赤褐色に焼上り、ときに灰が掛って釉状に流れたものもある。俗に不識壺と呼ばれる。口造りに特色のある常滑特有の壺には、後世茶人によって水指に採り上げられているのもある。江戸時代の中ごろから茶器も造られ、伊奈長三・上村白鷗・赤井陶然・鯉江方寿・松下三光などの名工が出た。明治になって清人金士恒が宜興の朱泥茶注の製法を伝えてから、朱泥急須は常滑の特産となり、杉江寿門らの名工も出て有名になった。陶管も今日なお常滑の特産で、そのほかタイルなどの建材方面にも特色を出して、常滑の窯業はいよいよ盛大となっている。〈満岡忠成〉

床の間 とこのま 書院造による日本住宅の客座敷に設けられるもっとも重要な設備で、その基本的形式は客座敷の上座の壁面を奥行六〇ないし九〇センチほど引っこませ、その床も部屋の床よりすこし高くする。入口の枠として下方には床框と呼ぶ角材を入れ、上方は落掛と呼ぶ角材で壁を区切る。左右には柱を立て、床柱と呼ぶ。天井は部屋の天井よりもすこし低く張り、床は畳を敷くものと、厚い一枚板を張るものとがある。床の間の使用法は奥の壁面には掛軸形式の絵画や*墨蹟を掛けて鑑賞に用い、床の上には台を置きその上に花瓶や香炉を飾るのが正式であるが、なにも飾らなくても客を迎える部屋であることを象徴する役目をもつ。

日本の住宅で床の間に似た設備が現われるのは室町時代の貴族住宅で、部屋の上座に厚い一枚板を床より三〇センチほど高くつくりつけ、違棚や書院とともに、書画や文具・茶器などの展示場所として利用した。このような形式の床の間は、江戸時代の床の間に比べると、奥行が三〇ないし六〇センチぐらいでかなり浅いこと、床が厚板であること、その高さがかなり高いことなどの点で相違している。この形式の床の間は、押板あるいは床と呼ばれ、桃山時代の大名邸宅では、客座敷のもっとも主要な設備となった。それに対して、床面に畳を敷き、その前面に床框を入れ、奥行もかなり深い床の間が現われるのは、桃山時代の末から江戸時代初期にかけてで、*桂離宮の古書院や中書院、西本願寺の白書院などに古い例が見られる。またこのような形式の床の間は、それ以前に茶室に使用されており、そのことから、押板形式の床の間をもつ上段の間(框を入れて床を一段高くした部屋)が、その奥の押板を省略して簡素化することによって、畳敷で床框入りの床の間が成立したのではないかと推定されている。茶室の床の間は間口が一三五センチぐらいで、床框と落掛には皮つきの白木の材を用い、床柱も皮つき丸太のような自然の感じのあるものを使う。奥の隅の柱を壁で塗りかくした室床や、落掛や床柱の代わりに周囲を土壁で塗りまわした洞床など、茶室の床には変化が多い。書院造の客座敷では床柱に、上段の間と同じ黒漆塗の框を使い、床柱も角の柱を使うのが正式であるが、茶室の影響で白木の床框、皮つきの落掛、皮つき丸太の柱をひろく使用するようにな



床の間 藪内家燕庵。茶室の床の間の形式を示す。なぐり丸太の床柱を用い、框は黒漆塗、左側の柱に釣花生けをかける

った。床框を省略して床板の木口を見せ、その下部に板を入れた蹴込床や、畳と同じ高さに床板を入れた踏込床は、民家でひろく使用されている。持ち運びできる台のように床板と短い床柱を組合せた略式の床の間は置床と呼ばれ、茶室や民家で使用されている。土壁の上方に幅の広い板をはめこみ、それに折釘を打っただけのもの、また釣床といって短い床柱を天井から釣ったものも置床と併用される。民家ではいろりのある部屋に押板に似た形式の床の間を設け、神棚の代わりに使用する地方もある。 〈大河直躬〉 ↓書院造

土佐光信 「清水寺縁起絵巻」(1517) 紙本着色三巻 縦34.2cm 重文 東京国立博物館 坂上田村麿が観音の加護をえて蝦夷征伐をし，清水寺を創建する絵巻の上巻第六段

土佐派略系図

土佐派 とさは

大和絵様式を継承した画派で、漢画系の狩野派とともに日本絵画史上の二大流派を形成した。土佐家系図によれば、起原は古代にまでさかのぼるが、画系としての基礎が築かれたのは、南北朝時代の宮廷絵所で活躍した藤原行光のころである。その後「光」を通字とする宗家と、「行」を通字とする分家に分かれたが、分家から行広が出て同じく絵所画師として活躍、画系の勢力を拡大した。土佐という家号を使用した最初はこの行広であったと推定され、厳密な意味での土佐派創始者と目される。彼は永享六年(一四三四)ごろまで在世したらしく、続いて行広の次男と推定される広周が寛正から文明にかけて(一五世紀後半)活躍している。ところがそのころ宗家から光信が出現、今までの宗家沈滞を一気に挽回して分家を吸収、宗家自身が土佐の呼称を使用するようになった。光信は旺盛な創作力と活動性によって、広周没後その所領や地位をも併合、さらに画家としての最高地位に昇進して、画派土佐派の確立を成し遂げた。しかしその後画風が次第に固定化して新しい展開が見られなくなったことに加えて、光茂の子光元が永禄一二年(一五六九)に戦死、ここに絵所預土佐家は廃絶してしまった。狩野派などが華々しい活躍を見せた桃山時代、土佐派は堺に移住して制作を続けた光茂の弟子光吉(一五三九―一六一三)が、かろうじて流派様式を維持したにすぎない。江戸時代初期、光吉の弟子(あるいは子)光則(一五八三―一六三八)がふたたび京都へ戻って計画した土佐派再興は、承応三年(一六五四)に光起(一六一七―九一)が絵所預となることによって達成された。一方、光吉・光則の弟子如慶は江戸に*住吉派を創始、土佐派とともに新しい需要に応えて幕末に至るまで社会的繁栄を誇った。しかし創造性喪失の傾向は免れず、むしろそれらへの反発から生まれた、*復古大和絵派の作品のほうに見るべきものがある。 〈河野元昭〉

土佐光信 ときみつのぶ

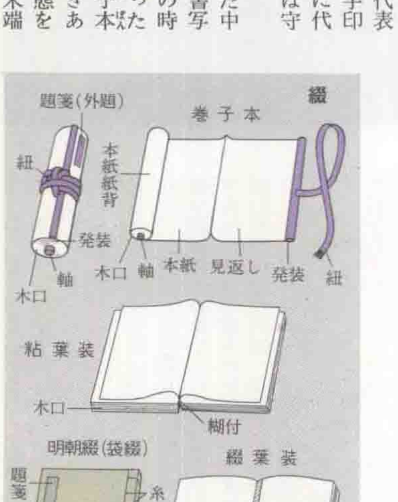
生没年不詳。室町時代、一五世紀から一六世紀にかけて活躍した画家。土佐光弘の子と推定される。文明元年(一四六九)以前に右近将監となっていた彼は、同年宮廷絵所預となり、明応五年(一四九六)に刑部大輔、文亀三年(一五〇三)ごろ従四位下と、画家として非常に高位に昇った。宮廷絵所相伝の丹波大芋庄のほか、紀伊小倉庄など多くの新しい所領をも獲得、これが光信の芸術活動に大きな経済的基盤を付与したと考えられる。絵所預として公私にわたって宮廷公家と関係を保ったほか、明応四年(一四九五)ごろ幕府の仏事用旗絵を制作するなど、広周没後幕府御用絵師の職も兼ねたらしい。光信の作品範囲は広く、主力の絵巻物のほか、肖像画、仏画などにわたり、さらに*狩野元信の場合と同様、扇面を工房制作した可能性もある。とくに永正三年(一五〇六)、朝倉貞景のために『洛中図屏風』一双を描いている点は注目され、光起が光信と紙中極めをする『浜松図屏風』(東京国立博物館蔵)は、光信の屏風様式を考察する重要参考資料である。こうして光信は従来の大和絵様式を止揚して土佐派を確立したが、同時代の狩野正信のごとく、天才的後継者に恵まれず、大永元年(一五二一)ごろ没したものと推定される。代表作に『星光寺縁起』(東京国立博物館蔵)、『十王図』(浄福寺蔵)、『北野天神縁起』(北野天満宮蔵)、『清水寺縁起』(東京国立博物館蔵)などが知られる。 〈河野元昭〉

綴 とじ

自然は空虚を恐怖し変化を求めるといわれているが、人間にも整理と装飾を求める本能がある。書物工芸に見られる綴は、洋の東西を問わず、この本能と無関係ではないであろう。西洋では、綴じる必要のなかった、またもろくて綴じられなかったパピルスに代り、羊皮や犢皮が書物の主材料となった段階で、折り重ねられた各葉片を綴じてかがり、保護と装飾の役目を果たす表紙にしっかり結びつけ、不離一体とする工夫がこらされ、八世紀にはすでにその伝統の完成を見た。ニューヨークのピアポント・モーガン図書館にある有名なリンダウの福音書はその代表的な一例である。したがって、活字印刷術が発明され、紙が羊皮や犢皮に代った一五世紀から後も、この伝統は守られて今日に及んでいる。

二世紀のはじめ紙が実用化された中国では、竹や木、あるいは布帛を書写の材料とした時代から、すぐ紙の時代に移り、紙が書物の主素材となったが、その形態は、布帛時代の巻子本によった。巻子とは、二枚以上つぎあわされた紙がまるく巻きあがる状態をいう。必要な長さに達すると、末端を軸に巻きつけ、巻頭には厚目の紙または布帛などをつぎ足し、表紙の代りとする。今日の掛軸を横にしたものと考えればよい。巻子本は朝鮮や日本でも早くからおこなわれ、長寛二年(一一六四)平清盛とその一族が氏神の厳島神社に書写奉納した法華経、いわゆる「平家納経」は、もっとも美しい巻子本として知られている。

綴じられていない巻子本は、絵巻物には適するが、閲読にはその個所まで巻きひろげてゆかねばならず不便なので、その欠点を補う冊子本が現われた。これを日本で唐綴と呼ぶのは、明代の書物が多くこれによっているためであるが、朝鮮にも似たのがあり、日本は双方の影響を受けた。広義の冊子本には折本も含まれるが、紙葉を袋状にして重ね、表紙をつけ、のどの近くにあけた四つまたは五つあるいは六つの綴じ穴に糸を通し、体裁よくかがる袋綴すなわち唐綴が冊子本の主流となる。小異によって、大和綴・朝鮮綴・明朝綴・康熙綴などいろいろの呼称がある。 〈寿岳文章〉



トスカナ派

―は scuola toscana イタリア 中部イタリアのフィレンツェを中心に、シエナ、アレッツォ、ピサ、コルトナなどの諸都市を擁するトスカナ地方に、一三世紀に現われた流派の総称。当時のイタリアはビザンティン美術の影響が支配的だったが、これらの各都市は庶民的で純朴な画風をおこし、イタリア的な新しい絵画を誕生させる素因をつくった。このうち、*ドゥッチョによるシエナ派、*チマブーエによる*フィレンツェ派などがとくに重要で、一五、六世紀のイタリア・ルネサンス絵画を開花させることになった。ルネサンス期にはトスカナ派として統一的な流派はみられず、その後もふるわなかったが、一九世紀後半に至って、ファットーリ Giovanni Fattori (一八二五―一九〇八)、シニョリーニ Telemaco Signorini (一八三五―一九〇一)、アッバッティ Giuseppe Abbati

（一八三〇―六六）、セルネージ Raffaello Sernesi（一八三八―六六）らのいわゆるマッキア派の画家たちがフィレンツェを中心に活躍し、色彩と形態とを透視図法に総合して、トスカナ派的な伝統に連なる構成を展開した。〈摩寿意善郎〉

ドースブルク Theo van Doesburg（一八八三―一九三一）オランダの画家・建築家。本名は Christiaan Emil Marie Küpper で、八月三〇日ユトレヒトに生まれた。一九〇八年最初の個展を開いた後、一〇年ごろから*キュビスムの影響をうけて新しい造形の道にすすむ。一七年には*モンドリアンらと*『デ・スティル』誌を発行し、その編集長となった。同誌を舞台にして評論活動をはじめ、またヨーロッパ各地での講演によっても精力的にこのグループの美学を広め、二一年から二二年にかけて*バウハウスとも接触をもった。彼の著作『新造形美術の基礎概念』はバウハウス叢書第六巻に加えられている。主要作品は*アルプと共作したレストラン「アウベッテ」（一九二六―二八）など。絵画から建築に至るまで直線や基本形態が作品を支配するが、モンドリアンよりはダイナミックな処理がなされる。モンドリアンの新造形主義に対立して二六年には「エレメンタリズム」を提唱し、袂を分かった。また、三〇年に宣言した「具体芸術」の美学は芸術の今日的展開を方向づける契機ともなった。オランダのみならず、ヨーロッパ各国で国際的に活躍し、「抽象＝創造」のグループでも主要な位置を占めた。スイスのダボスで一一月三日没した。〈高見堅志郎〉

土蔵造 どぞうづくり ⇩民家

ドッソ・ドッシ Dosso Dossi（一四七九ごろ―一五四二）イタリア盛期ルネサンスの画家。本名はジョバンニ・ディ・ルテロ Giovanni di Lutero で、はじめロレンツォ・コスタに学び、また*ジョルジョーネらの*ベネチア派の影響も強く受けた。一五一四年ごろからフェラーラをはじめ、ローマ、ベネチア、マントバ、モデナの各地に活躍して、フェラーラ派の代表的画家に数えられる。空想力に富み、官能的な詩情に特色をみせたが、一方では華麗な色彩が過剰に流れるうらみもあった。弟のバッティスタ・ディ・ルテロ（?―一五四八）とともに、トレントのブオン・コンシリオ城やペサロのインペリアーレ荘などにキリスト教的主題の壁画を制作、また聖母子画など多くの宗教画を描いたが、この画家の本領はローマのボルゲーゼ美術館にある『巫女キルケー』『アポロンとダフネ』のような神話的主題にもっともよく発揮され、幻想豊かな作品をのこした。フェラーラで没したといわれる。〈摩寿意善郎〉

ドナテロ 「ダビデ」(1433) ブロンズ 高さ158cm バルジェロ美術館 ダビデが巨人ゴリアテを倒し，大業を果してのち，戦いをふり返って瞑想する姿が内的緊張を含む静的なポーズのうちに表現されている

〈下〉ドニ 「セザンヌ礼賛」(1900) 油彩 180×210cm パリ国立近代美術館 セザンヌの静物画を囲んでいるのはルドン，ビュイヤール，ボナール，画商ボラールらで，ドニ自身（左から５番目）も描かれている

ドナテロ Donatello（一三八六ごろ―一四六六）イタリアの彫刻家。本名はドナート・ディ・ニッコロ・ディ・ベット・バルディ Donato di Niccolo di Betto Bardi で、*ブルネレスキ（建築）、*マサッチョ（絵画）とともに、彫刻におけるルネサンス様式の創始者。羊毛梳きを父にフィレンツェに生まれる。初期の修業については明らかでないが、一四〇三年末にはフィレンツェ洗礼堂の門扉制作中の*ギベルティの助手を勤めており、その後もギベルティのもとに名を連ねている。後期ゴシックから初期ルネサンスへかけての過渡期における彼の活動は、ほぼ四期に分けられる。

第一期は一四〇五―三二年で、フィレンツェ大聖堂のための二予言者像（一四〇八）をはじめ、雄大な『福音書記者ヨハネ像』（一四一五）、武具師組合の依頼によるオルサンミケーレ聖堂の『聖ジョルジョ』（一四一六、原作の大理石像はフィレンツェのバルジェロ美術館蔵）、指物師組合のための『聖マルコ像』、フィレンツェの紋章のある楯をもつ『獅子像』、サンタ・クローチェ聖堂のための木彫『キリスト磔刑』その他を制作、ゴシックの作風をとどめながら、すでにルネサンスの新理想を追求し、分析的な写実を抑制して総合的な荘厳さに向かっている。なかでも『聖ジョルジョ』は、これまで建築の秩序に従っていた彫刻を三次元の空間に独立させ、犯しがたい威容と古典的な格調をみせている。第二期は三二年にローマを訪れて古代遺跡の研究に熱中して以来の一〇年間で、バルジェロ美術館の青銅像『ダビデ』（一四三三）は、若若しい肉体の表現に古典美を漂わせている。大理石彫刻も、この時期に写実技巧の極致に達し、バルジェロの『洗礼者ヨハネ』のような迫真的な作品をつくっている。そのほか、彼の名声を決定的にしたサンタ・クローチェ聖堂の浮彫『受胎告知』、フィレンツェ大聖堂の唱歌壇（現在は付属美術館蔵）や、プラート大聖堂の説教壇の浮彫がある。第三期は、四三年にパドバに招かれて同地に滞在した一〇年間で、『ガッタメラータ将軍騎馬像』はルネサンスのヒューマニズムを代弁する傑作であるとともに、古代ローマの『マルクス・アウレリウス帝騎馬像』以来の最初の青銅騎馬像として、ルネサンスの鋳造技術がはじめて到達した一頂点を示している。第四期は死に至るまでの晩年のフィレンツェ時代で、写実の技法がますます洗練される一方、すでに以前から片鱗をみせていた怪奇趣味や悲劇的な表現が強調された。パラッツォ・ベッキョの前に立つ『ユーディットとホロフェルネス』青銅像や、フィレンツェ洗礼堂の『マグダラのマリア』などがある。大理石・青銅・木材、*テラコッタなど、あらゆる材質を使いこなした彼の全作品に一貫しているものは、人間の生命に迫る透徹したルネサンス的リアリズムである。これによって古代のたんなる模倣から脱するとともに、彫刻を絵画化したギベルティのゴシック的な作風とも対決し、彫刻を本来の正道に戻して、*ベロッキョや*ミケランジェロに影響を与えた。フィレンツェで没。〈摩寿意善郎〉

ドニ Maurice Denis（一八七〇―一九四三）フランスの画家。一一月二五日グランビルに生まれ、パリのアカデミー・ジュリアンに学ぶ。セリュジエ Paul Sérusier（一八六三―一九二七）を介してゴーギャンを知り、印象主義に対抗する*ナビ派を結成。のち、セザンヌの影響も受けた。「絵画とは、軍馬や裸婦やその他なんらかのものである以前に、本質的にはある種の秩序によって集められた色に覆われた一つの平面」であるという彼の二〇歳のときの絵画の定義は、以後、現代絵画の多様な展開を示唆する言葉となった。『新理論』『美術宗教史』などを著わし、世紀末の、もっとも重要な美術理論家のひとりでもある。外界の形而下的表現を排し、平塗による装飾的・象徴的画面構成を試みたドニは、宗教的な深みへの道を歩む。ヨーロッパ各地、アルジェリア、アメリカ、カナダを旅し、ことにイタリアでは深い感銘を受けた。信仰と美のたぐいまれな合致をそこにみたからである。以後、キリスト降誕や十字架のような宗教的題材をもっぱら描いた。教会の壁画にもすぐれ、ル・ベシネのサン・クロア教会礼拝堂（一九二七）やパンサンヌのサン・ルイ聖堂（一八九九）のものが知られている。装飾画も手がけ、主要なものにパリのシャンゼリゼ座（一九一三）やジュネーブ国際連盟（一九三九）の装飾画がある。一一月三日パリで自動車事故により死去。〈小川栄二〉

鳥羽僧正 とばそうじょう ⇩覚猷

戸張孤雁 とばりこがん（一八八二―一九二七）彫刻家。明治一五年二月一九日、東京日本橋に生まれる。本名亀吉。旧姓志村。母の生家戸張家をつぐ。明治三四年（一九〇一）アメリカに渡り、海洋画家リチャーズの学僕となるなど、苦学しながら絵画を学んだが、三九年病気のため帰国、洋風挿絵の普及につとめたりした。翌四〇年太平洋画会研究所に入ったが、滞米中から親交のあった*荻原守衛の帰国後、その刺激で彫刻に転じた。四三年『をなご』が第四回文展に初入選し、第八回展では『犠牲者』が受賞したが、大正五年（一九一六）再興日本美術院の彫刻部に転じ、翌年同人となった。光と影を知的にとり入れた流動的で美しい肉づけをもち、初期のロマンチックな作風から晩年はニュアンスにとんだ作風に移行した。大正期彫刻界の異色ある存在であり、病弱の身で水彩画会（一九一三）、日本創作版画協会（一九一八）の創立に参加するなど多方面に才能を発揮した。昭和二年一二月九日没。代表作は『足芸』『煌めく嫉妬』、版画『玉乗り』など。〈三木多聞〉

トビー Mark Tobey（一八九〇―一九七六）アメリカ

の画家。一二月一日ウィスコンシン州センタービルに生まれ、シカゴ美術研究所で絵画や製図を学び、しばらく商業美術にたずさわった。その後絵画への道を進み、バハイ教に入信し、一九二五年からヨーロッパ、中近東を旅行した。一時帰国後渡英し、ハックスリーやタゴールと交わった。陶芸家の*リーチとともに東洋に向かい、日本では京都の禅寺に一時滞在した。東洋の思想と芸術にひかれたトビーは、帰国後、細い筆を走らせて線を重ねてゆく「ホワイト・ライティング」による抽象画を生みだした。また、東洋的な肖像画を手がけるなど、東洋と西洋の接点に関心を向け、その繊細な線のリズムと淡い色彩からつくりだされる叙情的構成は高い評価を受けた。六〇年バーゼルに移住、七六年四月二四日同地で没。〈田中文雄〉

ドービニー Charles-François Daubigny (一八一七―七八) フランスの画家。二月一五日パリに生まれる。*バルビゾン派の七星の一人。一八三八年*ドラローシュのアトリエに入門し、同年よりサロンに出品する。彼はパリにあって、バルビゾンへしばしば滞在し、好んでバルビゾンの風景やパリ近郊の風景を描いた。三六年にはイタリアにおもむき、そのほか、イギリス、スペイン、オランダもたずねている。着実な自然描写と、光の雰囲気、明暗描法にすぐれ、とくに水と空のある風景を好んで題材とした。オアーズ川畔での一連の作品はとくに知られている。コローの友人であり、モネの賞賛も受けた。版画も製作している。代表作は『春』(ルーブル美術館)・『オプテボズの水門』(ルーアン美術館)・『オアーズの岸辺』など。二月二一日オーベル・シュル・オアーズで没。〈小川栄二〉

ドボルジャーク Max Dvořák (一八七四―一九二一) オーストリアの美術史家。ベーメンのラウドニッツ生まれ(六月二四日)。プラハの大学、ウィーン大学などで学び、ウィクホフ、リーグルらの後を継いで、後半生はウィーン大学の美術史教授を勤めた。美術史におけるいわゆるウィーン学派の筆頭で、中世および近世の美術を専攻し、一般精神史との関連のうちに美術史を位置づける立場で研究をすすめた。ズナイン(チェコスロバキア)の近郊で没(二月八日)。主著『精神史としての美術史』(一九二四)、『イタリア・ルネサンス美術史』(一九二七)などは生前発表された主要な論文やウィーン大学での講義草稿をまとめたものである。『全集』五巻(一九二四―二九)がある。〈鹿島 享〉

トーマ Hans Thoma (一八三九―一九二四) ドイツの画家・版画家。一〇月二日シュバルツバルトのベルナウに生まれ、はじめ石版画の手ほどきを受け、また漆工として働いたあと、カルルスルーエおよびデュッセルドルフ美術学校に学ぶ。一八六八年パリに旅してクールベおよびバルビゾン派の作品を知って影響を受ける。七〇年ミュンヘンに移住してライブル Wilhelm Leibl(一八四四―一九〇〇)、*ベックリンらと交友する。七四年イタリア旅行、*マレースと知る。七七年フランクフルトに住んで名声をあげ、九九年カルルスルーエ美術学校教授に迎えられた。一九二四年一一月七日同地で没した。様式は多様であるが、『マイン河畔』(一八七五)など写実的な風景・人物・静物にすぐれ、石版画の興隆にも寄与した。〈野村太郎〉

ドーミエ Honoré Victorin Daumier (一八〇八―七九) フランスの画家。二月二六日マルセイユに生まれ、五歳のときガラス工で詩人であった父とともにパリに移り、早くから公証人役場の給仕や書店奉公をするなど苦労して育った。やがて画家を志して石版画の技術を習得、一八三〇年『カリカチュール』誌の創刊を機に、同誌を中心とする漫画寄稿家として画壇に出た。当時の彼の本領は政治風刺にあり、その辛辣きわまりない描写が政界にきらわれたことは、三二年に国王ルイ・フィリップをガルガンチュアに見立てて描いたというだけの理由で、罰金三〇〇フラン、入獄六か月の刑を受けなければならなかったことによってもしのばれよう。しかし三五年、言論弾圧による同誌の発禁後は、社会・風俗漫画に転じて主として『シャリバリ』誌上で活躍、忿懣や苦痛を訴える民衆の真の姿を、あるいは皮肉なユーモアをこめて、あるいはヒューマニスチックに描きまくった。その石版画の制作量は前後通算四〇〇〇点に及び、他に木版画がある。また四〇歳ごろからは、庶民の日常生活を主題とした油絵や水彩画の連作を試み、鋭い性格描写と明暗の対照を巧みに融合した異色の画風で『洗濯女』『三等列車』『観劇』『ドン・キホーテ』などの佳作を残した。晩年はほとんど失明状態で生計にも苦しんだが、さいわい友情に厚い*コローの援助によってバルモンドアの住宅を提供され、そこで二月一〇日に七〇歳の生涯を終えた。〈富山秀男〉

▢R・レー解説、大島清次訳『ドーミエ』(一九六九・美術出版社)

ドーミエ 「クリスパンとスカパン」(1858―60ごろ) 油彩 60×82cm ルーブル美術館 人間のみにくい欲望や弱さを追求し続けた彼は、それが典型化された道化役に最適のモチーフを見出し、その内面を見事に描き出している

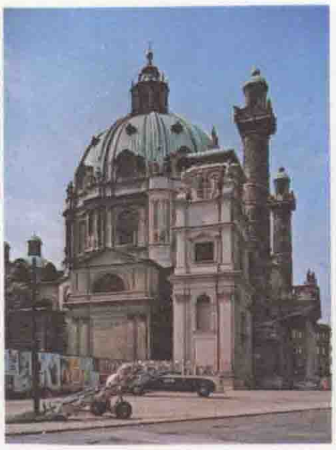
〈左〉富岡鉄斎 「蓬莱仙境図」(1924) 紙本淡彩 140×38cm 東京国立近代美術館 彼は仙境楽土の表徴として蓬莱山の図を多く描いたが、この図は近代的感覚に満ちた最晩期の作品

富岡鉄斎 とみおかてっさい (一八三六―一九二四) 幕末から大正時代にかけての日本画家。名は猷輔、明治維新後は百錬。号は鉄斎のほか、鉄史・鉄人など。天保七年一二月一九日、京都三条の法衣商十一屋伝兵衛(富岡維叙)の次男として生まれた。家は古くからつづいた豪商で、代々その周囲には学芸に親しむ者が多かった。彼も幼時からこの雰囲気に育てられ、その影響も深かった。早くから学者を志し、本居宣長の流れをひく国学や、漢学を学び、また絵の手ほどきも受けた。安政二年(一八五五)一九歳のとき歌人太田垣蓮月尼の学僕となり、その高潔な人柄に感化されるところがあった。その青年期は風雲急な動乱の世で、周囲の志士から勤王の心を鼓舞されたが、彼は長崎におもむき、実際に世界の大勢をさぐり、多くの学者・画家の親交を得て大いに得るところがあった。明治維新後は国内各地を旅行し、学問研究の助けとした。また彼は神道家で、神戸湊川神社・大和石上神宮・和泉大鳥神社などの宮司となり、神道復興のために尽くした。明治一四年(一八八一)大鳥神社の大宮司を辞してから画業を専門とし、活発となった明治画壇では各種展覧会・博覧会などの審査員になったが、絵の出品はせず、学者としての態度を貫いた。晩年は世間との交渉を断ち悠々自適の生活に入ったが、このころの作に名品が多い。彼は中期には大和絵の研究をすすめ、その作品もあるが、ほとんど独学によって創出された水墨画が多い。渋い新鮮な色彩美と、発刺たる筆致のなかに、深い味わいのある画風を特色とする。現在その名は世界的となり、多くの賛辞が寄せられているが、なかには、セザンヌやゴヤと並んで評価する外人もある。帝室技芸員(一九一七)・帝国美術院会員(一九一九)に推され、大正一三年一二月三一日八九歳で没した。〈関 千代〉

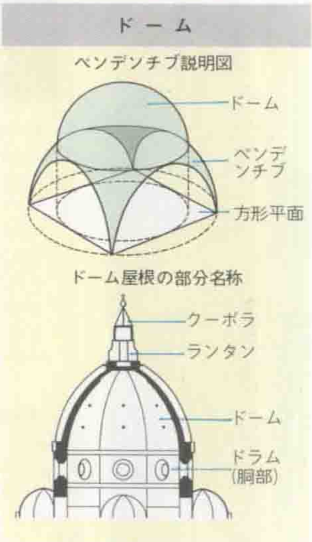
▢小林秀雄他執筆『鉄斎』(一九六五・筑摩書房) ▽青木勝三編『富岡鉄斎』(一九七二・至文堂)

富田渓仙 とみたけいせん (一八七九―一九三六) 日本画家。本名は鎮五郎、渓山人なども号す。明治一二年一二月九日、福岡県博多に生まれ、福岡藩絵師衣笠探谷について狩野派を学んだ。明治二九年(一八九六)京都に出て、都路華香の門に入り四条派を学ぶ。同郷の先哲*仙厓禅師に傾倒し、学芸の研鑽につとめ、*富岡鉄斎に私淑した。第六回文展(一九一二)に出品した『鵜船』が*横山大観の目にとまり、誘われて再興院展に参加してその同人となり、ここで多くの作品を発表して、その自由な南画風の作品は特異な存在を示した。昭和一〇年(一九三五)帝国美術院会員となったが、翌年これを辞退し、同一〇年七月七日没した。著書に『渓仙八十一話』(一九三五)がある。〈関 千代〉

富本憲吉 とみもとけんきち (一八八六―一九六三) 陶芸家。明治一九年六月五日、奈良県に生まれる。東京美術学校図案科卒業。イギリス留学中、*モリスの工芸運動の強い影響をうけたが、それが生涯にわたる工芸観の基調となった。帰朝後しばらく版画や染織を試みたが、英人*リーチと親交を結び、六代尾形乾山に入門したリーチの通訳が機縁



ドーム 〈上右〉イスタンブールのハギア・ソフィア（6世紀前期）〈上左〉ウィーンのカールスキルヘ（18世紀初期）〈下〉ジェオデセック・ドーム（1952・オレゴン大学に仮設）



で、楽焼を学び作陶に入った。その作陶は、大正二年(一九一三)郷里安堵村に帰ってからの大和時代、大正一五年東京祖師ヶ谷に築窯以後の東京時代、太平洋戦争後の京都時代の三期に分かれるが、その間各地に赴いて信楽・肥前染付・李朝白磁・瀬戸・九谷色絵・砥部の陶業を研究、また独創的な図案を施して、白磁・染付・色絵・色絵金銀彩・鉄描銅彩など多岐にわたって、かずかずの傑作を遺した。国画会・新匠会会員。東京美術学校教授、のち京都市立美術大学教授・同学長を歴任。帝国芸術院会員であり、また昭和三〇年重要無形文化財保持者に認定され、三六年には文化勲章を受けた。昭和三八年六月八日没。〈満岡忠成〉

📖『自選富本憲吉作品集』(一九六二・朝日新聞社)

ドーム dome 円蓋。円形のプラン（平面）の上につくられた半球状の丸屋根をいうが、その断面は円弧に限らない。とくに小さいものや、小塔の先につけられた場合、クーポラ cupola ともよばれる。傘状ドーム・蜂の巣型ドームなども広い意味ではこのなかに含まれる。

円形のプランの上に建つドームは起原が古く、前四〇〇〇年ごろのイラク北部アルパチヤーの神祠は、外径一〇㍍の円形の部屋を中心とし、なんらかのドーム屋根でおおわれていたと推定される。未開民族のなかでは、今日でもこの種のドーム屋根を用いたものが少なくなく、エスキモーの氷の家、アフリカに多い蜂の巣型住宅などがある。どれも氷や日乾煉瓦を積んでつくっている。古代建築では、ミュケナイ時代のアトレウスの宝庫（前一五世紀）が著名で、内径一四・五㍍、高さ一三㍍余、内側に花模様を刻んだ華麗なドームをのせていた。ローマ時代では二世紀初期のパンテオンがある。内径四三㍍余、高さ二二㍍余の壮大な石積みの低いドームをのせ、中央に径九㍍の採光のための孔をあけている。これはドーム自体に採光窓があけにくいためで、内部に天光を入れ、柔らかい光に満ち満ちた内部空間をつくりだした。中世に入ると、ドームは二重構造になり、外殻と内殻とに分かれ、また上に採光のためにランタンを設けるなど、変化に富んできた。

方形の平面にドームをのせるためには、平面の四隅にできる隙間をうまくふさがなければならないが、この方形に外接する円を底面とする半球面の一部（ペンデンチブ）を利用する方法が、ビザンティン世界を中心に発達した。もう一つのやり方は、四隅に梁を渡して(これをスキンチという)方形を八角形にし、その上にドームをつくる方法で、またスキンチの代わりに小さなアーチを隅につくる方法もある。イタリアのラベンナの*サン・ビターレ聖堂（六世紀）は、八角形の平面の上にドームをのせているが、このドームは重量を軽くするために壺を密に並べてつくられていて、また上に八角形の木造屋根をのせていた。

近代では、ドームをガラス張りにつくることが始まり、近年ではガラスに代わって軽い透明の膜を張り、非常に大きな空間を少ない材料で包むことが可能となった。バックミンスター・フラーのジェオデセック・ドームはその代表である。さらに空気圧を利用してドームを支える構法も開発され、ドームの平面も円に限らぬようになり、ドーム構造は新しく脚光を浴びつつある。〈小林文次〉

ドメニキーノ Domenichino（一五八一—一六四一）イタリアの画家。ボローニャに生まれる。本名はドメニコ・ザンピエリ Domenico Zampieri で、はじめ、フランドルの画家カルバートの塾に学び、次いで*カラッチのアカデミアに学んだ。グイド・*レニと並んでカラッチなきあとのボローニャ折衷派の代表作家となる。レニよりは写実的で、とくに*コレッジョを研究して明快な建築的構成にすぐれた。のちローマに出て、パラッツォ・ボルゲーゼやパラッツォ・ファルネーゼその他に壁画を描き、教皇庁の宮廷画家として名声を博した。ローマにきたフランスの画家*プーサンらに及ぼしたドメニキーノの影響は大きかったが、その甘美な劇的表現はやや情感に欠け、形式化したマンネリズムを免れなかった。一七世紀イタリア・バロック画家の一人として活躍し、代表作にはバチカン宮の『聖ヒエロニムス』や、ローマのサンタンドレア・デラ・バレ聖堂の壁画、ルーブル美術館の『リナルドとアルミダ』などがある。四月六日ナポリで没。〈摩寿意善郎〉

ドメニキーノ「ディアナの狩猟」（1617―21ごろ）油彩 225×320cm ボルゲーゼ美術館 狩の女神ディアナを中心に妖精たちの楽しい狩猟の情景を，バロック的な要素をとり入れながら，古典的な均整と調和のうちに知的な明快さで描いている

ドラクロア Ferdinand Victor Eugène Delacroix（一七九八—一八六三）フランス・ロマン主義を代表する画家。四月二六日パリに近いシャラントンの名家に生まれ、一六歳のとき古典派の画家ゲランの門をくぐり、一八一六年官立美術学校に入った。一方このころからルーブル美術館に通って*ルーベンスや*ベロネーゼらの作品を模写し、さらに*ジェリコーの作品に魅せられて現実描写にも努力した。ことに一九年にジェリコーが発表した『メデューズ号の筏』は、ドラクロアにロマン主義を樹立する決定的な影響を与えた。そして二二年、彼の最初のロマン主義絵画といわれる『ダンテの小舟』を発表した。ここにみられるドラマチックな表現は、ダビッド風の古典主義の形式主義に対する完全な挑戦といえる。つづいて二四年にはギリシアの独立戦争に取材した『キオス島の虐殺』を発表し、世間からは「絵画の虐殺」という酷評を受けたが、その力強い律動と激情の表現は彼のロマン主義を確立させたのである。しかも

ドラクロア　「サルダナパールの死」(1827)　油彩　395×495cm　ルーブル美術館　バイロンの詩劇にも書かれた古代ギリシア伝説に現われるアッシリアの王サルダナパールの最期を描いた問題作で，1827年のサロンに出品された

このとき、サロンの同じ部屋に陳列されたイギリスの*コンスタブルの風景画のもつ明るい色調に刺激されて、自分の作品を明るく塗り直して、いっそう強烈な効果を表現した。そして翌年ロンドンに渡り、ボニントンやローレンスらと交わって、いよいよ色の明度と深度を増した。すなわち、ドラクロア自身の、そしてロマン主義絵画の成熟期を迎えたのである。その後の数年間の制作のなかでは、とくに『ミソロンギの廃墟に立つギリシア人』(一八二六)、『サルダナパールの死』(一八二七)、『民衆を率いる自由の女神』(一八三〇)が傑作として、また大作として名高い。しかし、彼の進展はなおもつづく。三二年には、モルネ伯を首班とする外交団に随行してモロッコ旅行をし、この旅行によって、近東地方の強い色彩と風俗に深い感動を受けて、彼の芸術の新しい開眼を示すとともに、その後のロマン主義絵画における東方趣味の風俗画の基を開いた。名作『アルジェの女たち』(一八三四)はこの旅行の見事な成果である。しかも一方、このころから初期の外面的な激しさは次第に内攻する深さに変わっていった。作品としては、以上の代表作のほかに、肖像画、聖書に題材を求めたもの、あるいは馬やライオンなど動物を描いたものも多い。一方版画家としてもすぐれており、さらに文学的・音楽的情操に富み、シェークスピア、バイロン、ゲーテらの作品に早くから親しみ、音楽家リストや当時の女流文学者ジョルジュ・サンドとも親しかった。そして、このような才能と環境は、彼に絵画作品のほかに、今日なお美術史上の貴重な文献として高く評価される、すぐれた芸術論や日記などを執筆させたのである。また、彼の芸術形成のうえに、上述の画家以外にも、一六世紀ベネチア派の人たち、*ミケランジェロや*ゴヤらも大きな影響を与えており、他方、彼自身の影響はその後のロマン主義絵画をおおったばかりでなく、やがて印象派の展開に、とくに*ドガや*ルノアールに直接結びつく点も多く、フランス絵画史上、最大の画家の一人に数えられる。八月一三日パリでその生涯を閉じた。上記の作品をはじめ、彼の代表作の多くはルーブル美術館にある。〈嘉門安雄〉

□中井あい訳『ドラクロワの日記』(一九六九・二見書房)　▽『ファブリ世界名画集22　ドラクロワ』(一九六九・平凡社)　▽坂崎坦著『ドラクロワ』(一九六七・朝日新聞社)　▽寺田透著『ドラクロワ』(一九六八・東京大学出版会)

ドラローシュ　**Paul Delaroche**　(一七九七—一八五六)

フランスの画家。本名は Paul Hippolyte de la Roche といい、兄のジュール・ドラローシュも画家。七月一七日パリに生まれる。*グロの弟子となり、一八二二年『ジョサベスに救われたジョアス』をサロンに発表し、*ジェリコー、*ドラクロアらと知り合う。七月王政のはじめごろ、歴史画家としてもっとも名声が高く、三二年アカデミー会員および美術学校の教授となる。名声をしたって、*ドービニーをはじめ、フランス内外から、多くの弟子が彼のアトリエへ通った。古典主義とロマン主義との折衷的な表現が、当時の新興ブルジョアジーの趣味に合い、世に迎えられたが、歴史画『ギーズ公の暗殺』(一八三五)をサロンに発表以後は人気は下る一方であった。代表作に『エリザベス女王の死』(ルーブル美術館)・『教皇グレゴリウス一六世の肖像』(ベルサイユ宮)など。一一月四日パリで没。〈小川栄二〉

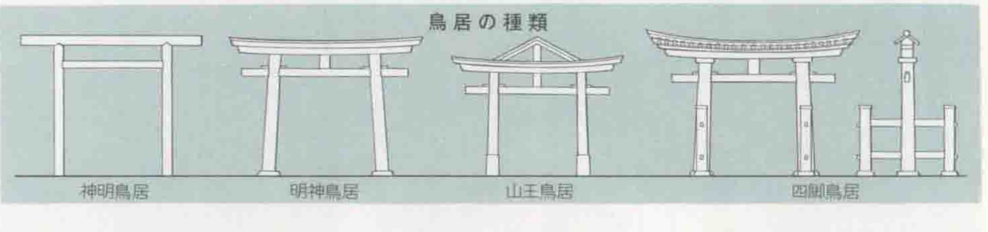
ドラン　**André Derain**　(一八八〇—一九五四)

フランスの画家。六月一〇日パリ郊外セーヌ・エ・オアーズ県のシャトゥーで生まれ、技術者志望から転じて絵画を専攻。はじめはシャトゥーに住んでいた*ブラマンクと親交を結び、同じアトリエで制作しあった。そして一九〇五年*マチスに誘われてサロン・ドートンヌに出品し、もっとも大胆な*フォービスムの画家として注目された。とくにブラマンクとドランを中心とするフォービスムをシャトゥー派とよぶ。このころの代表作に『テムズ川の落日』(一九〇六)がある。しかし、二、三年後には激情的な色彩をすてて沈静な色調に移り、またセザンヌや黒人彫刻の単純化した形態と緊密な構成に心をひかれて、*キュビスム誕生のきっかけをつくった。理知的な彼の気質が、フォーブの奔放な原色の氾濫(はんらん)から、やがて形態のきびしさ、画面秩序や構成を求める本来の方向へと向かわせたといえよう。その後もイタリア近世初期の絵画やゴシック芸術、フランスの古大家の画風などに傾倒しながら独自の探求をつづけ、伝統を現代にひきつぐ新古典主義者としての立場を確立した。その作品は、渋い暗色系の色彩を基調として的確な明暗と肉づけをもち、うちにすぐれた内面性と清新な現代感覚を秘めている。九月一〇日シャンブルシーで没した。〈富山秀男〉

ドラクロア　「アルジェの女たち」(1834)　油彩　180×229cm　ルーブル美術館　1832年の北アフリカ旅行の強烈な印象を絵にしたもので，あざやかな色彩と大胆な構成が画期的な作品

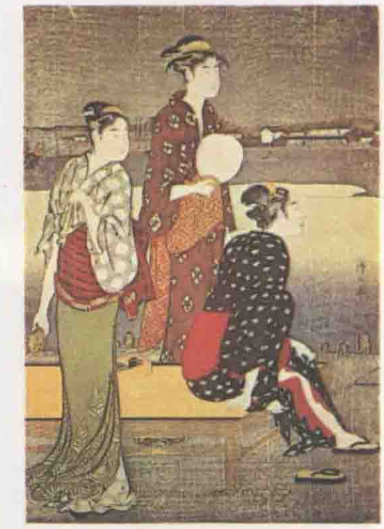
〈下〉ドラン「老樹」(1905)　油彩　41×33cm　パリ国立近代美術館　フォービスムに傾倒したころの作品で，原色の意識的な並列を強調している

鳥居 とりい　「花表」「華表」の字をあて、また「於不葺御門（うえふかずのみかど）」としるされたこともある。神社の参道の入口、あるいは山・川など信仰の対象となる自然の入口に立て、その聖域であることを示すシンボルの機能を果たす。ふつう柱を二本立て、その上に笠木（かさぎ）をわたし、また、その下方に柱を連結する貫（ぬき）を入れる。



鳥居の起原については、もと神に供えた鶏（にわとり）のとまり木であるという説、あるいは中国・インドなどからの影響とする説もあるが、定説はない。鳥居の種類は、構成部材の形状と組合せ方によって多種類に分かれ、また、材料(木材・石・銅など)によっても分かれるが、材料は木材を使うのが本来のあり方で、他はその形式の応用である。鳥居の各部分の名称には、柱・貫のほか、柱の頭部をつなぐ笠木（笠木が上下二段になるときはその下の材を島木（しまぎ）という）、額束（がくつか）（貫の中央上部にある材）、台輪（だいわ）（柱の頭部にのせる円板状の材）、根巻（ねまき）（柱の下部を包む材）などがある。

〔種類〕⑴神明（しんめい）鳥居　貫が柱の内側でとまり、柱が鉛直で、笠木に丸太を用いる。貫は断面が角のものと丸太のものと両方ある。一般に神明造の社殿に用いる。ただし、伊勢（いせ）神宮の鳥居は笠木を上下二段につくるものがあり、柱も内側にすこし傾く。⑵黒木（くろき）鳥居　神明鳥居の形を、全部皮付きの丸太でつくるもので、より古い形式と考えられる。京都、野宮（ののみや）。⑶鹿島（かしま）鳥居　神明鳥居の貫が柱より外に出、柱もすこし傾く。鹿島神宮。⑷明神（みょうじん）鳥居　もっとも一般的な鳥居で、笠木と島木に反り（そり）があり、その先端を斜めに切る。柱は内に傾く。貫は柱の外に出、先端を垂直に切る。⑸八幡（はちまん）鳥居　笠木・島木に反りがなく、先端を斜めに切る。柱は内に傾く。⑹春日（かすが）鳥居　笠木・島木の先端を垂直に切るほかは八幡鳥居に同じ。⑺山王（さんのう）鳥居　明神鳥居の笠木の上に叉首（さす）と束（つか）をのせた形式。総合鳥居ともいう。日吉（ひえ）大社ほか。⑻両部（りょうぶ）鳥居　柱の前後に控柱（ひかえばしら）を立て、柱と貫で連結したもの。厳島（いつくしま）神社。⑼三輪（みわ）鳥居　左右に一段低い脇（わき）鳥居をつけたもの。奈良県大神（おおみわ）神社。そのほか、住吉（すみよし）鳥居・宇佐（うさ）鳥居・四脚鳥居など種類が多い。〈大河直躬〉



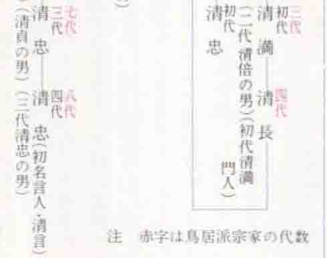
鳥居清長　「大川端夕涼」 大判錦絵　重文　東京　平木家　隅田川の岸辺で涼をとる均整のとれた女性たちには，清長美人特有の健康的な明るさが感じられる

鳥居清長 とりいきよなが　（一七五二—一八一五）江戸時代中期の浮世絵師。姓は関口、俗称を新助、通称を市兵衛と称した。やむを得ぬ事情から芝居絵・役者絵を専業とする鳥居家の四代目を継いだが、本領はむしろ美人画にあり、「清長風美人」と呼ばれる一典型を作りあげた偉大な絵師であった。その作画期は、安永から天明・寛政を経て文化まで約五〇年に及ぶ。清長は、江戸本材木町一丁目の書肆（しょし）白子屋市兵衛の子として生まれ、幼少から鳥居家三代の相続者清満の門に入った。当然のことながら初期の作はもっぱら芝居絵・役者絵であった。しかし、鳥居家の伝統である典型化された芝居絵にあきたらず、写実の道をめざした。安永四年（一七七五）ごろから鈴木春信や北尾重政の画風を習得し、やがて春章風の役者絵や磯田湖竜斎風の風俗画を描くようになる。鳥居派の伝統に拘束されず、現実の人間の姿の美しさを生き生きととらえようとするものであった。この期の傑作は湖竜斎と合作した『雛形（ひながた）若菜の初模様』のシリーズである。安永末年から天明初年（一七八〇ごろ）にかけ、清長の画風は彼独自のものを生み出し、作画も美人画・風俗画ばかりになる。彼は流れるように美しい筆致で、丈長で均整のとれた、健康な女性の姿を描いた。それがいわゆる「清長風美人」である。代表作の『風俗東之錦（ふうぞくあずまのにしき）』『美南見十二候（みなみじゅうにこう）』ほかのシリーズや、彼が創始した大判錦絵の二枚続き、三枚続きの傑作は、いずれもこの期に描かれたもので、その絢爛（けんらん）たる色彩の美しさと見事な構図が高く評価されている。とりわけ『美南見十二候』は美人画の極致を示した傑作とされる。天明五年（一七八五）師清満が没したが、鳥居家に後継者がいなかったため、清満の孫が成長するまでという条件で鳥居家四代目を相続した。そして、鳥居家の業であった江戸三座の看板・番付などの芝居絵を描くことに専念した。天明から寛政初期にかけ、大判の役者絵を描いている。役者絵に大判錦絵が流行するようになったのは、清長以来のことである。画材としては、浄瑠璃（じょうるり）所作事の全盛であった天明歌舞伎を反映し、「出語り」の太夫や三味線を描きこんだものに特色がある。清長の役者絵は、勝川春章と同様役者似顔絵で、姿態・描法ともに写実的ではあるが、春章の男性的な、ひきしまった強さとは対照的に、のびやかな、そして流麗な描線に特色が見られる。芝居絵本・黄表紙・肉筆画もすぐれた作がある。文化一二年五月二一日、六四歳で没した。〈服部幸雄〉

▣岡畏三郎著『浮世絵大系4　清長』（一九七五・集英社）▽楢崎宗重編『在外秘宝　鳥居清長』（一九七二・学習研究社）

鳥居派 とりいは　浮世絵の一流派。元禄期（一六八八—一七〇四）の鳥居清信を初代とし、芝居絵・役者絵を専業とした一派である。鳥居派は、その元祖清元が江戸市村座の看板絵を描いたのを契機として歌舞伎の社会と密接な関係を持ち、以後江戸の歌舞伎劇場の絵看板・番付絵などを担当する絵師として独自の地位を占め、この分野における他派の介入をほとんど許さなかった。その特殊な性格のゆえに、元禄以来現代に至るまで、連綿と家系を相承している唯一の流派である。〔元祖〕初世鳥居清元（きよもと）（一六四五—一七〇二？）大坂出身で、はじめ女方の役者だったが、劇場の看板絵を描くようになり、貞享四年（一六八七）江戸に下り、元禄三年に市村座の看板絵を描くようになったと伝える。彼の絵が江戸人の人気にかなったので、以後ひきつづいて江戸三座の絵看板を描いた。〔初代〕初世鳥居清信（きよのぶ）（一六六四—一七二九）　元祖清元の子。父の業を受け継ぎ、鳥居派の画風を確立した。菱川師宣（ひしかわもろのぶ）に私淑し、そこから独自の画風を生み出した。元禄期江戸歌舞伎の豪放な荒事の味を写し出すのに適した描法で、とくに「瓢簞足（ひょうたんあし）」「みみず描き」と呼ばれる鳥居派独特の筆法を案出した。〔二代〕初世鳥居清倍（きよます）（一六九二—一七一四）　清信の長男で、通称を庄二郎といった。早世したため、作画期はきわめて短いが、天分に恵まれた絵師で、父清信の画風を受け継ぐ一方、これに柔らかみを加え、鳥居派の画風は彼によって完成したともされる。丹絵（たんえ）・

鳥居派〈右〉鳥居清倍「義経と静」（江戸初期）　大々判丹絵　武者絵の典型的な作例　〈左〉鳥居清満「坂東彦三郎の曽我五郎」（江戸中期）　細判紅摺絵　鳥居派の役者絵の特徴がよく示されている



南　画

浦上玉堂「東雲篩雪図」(1810年ごろ)　紙本墨画淡彩　133.2×56.6cm　国宝　川端康成記念会
玉堂畢生の名作として知られる本図は、款記に「東雲篩雪玉堂琴士酔作」とあるように、酒を飲んだ上で描かれたものである。しかし山容や樹木を描く筆致は、一点一画変化に富み、彼の心の動きを反映したような激しい息づかいまでがうかがわれるほど細緻をきわめている。

池大雅「十便帖」　与謝蕪村「十宜帖」(1771年）紙本淡彩２帖　各18.0×17.8cm　国宝　川端康成記念会　中国清朝初期の文人李笠翁が廬山のふもとに営む別荘伊園の便宜についてうたった詩「十便十宜」にもとづき、十便を大雅、十宜を蕪村が各10図ずつ担当して描いた画帖。図上には笠翁の詩がそれぞれ独特の味わいをもつ書体で記され、文人画のもつ詩書画の一致を見事に実現している。

〈上〉池大雅「十便帖」のうち「釣便図」

〈下〉与謝蕪村「十宜帖」のうち「宜春図」

柳沢淇園「彩竹図」(18世紀中ごろ)　紺紙白緑　94.5×25.6cm　神奈川
栗本家
淇園は竹を愛し、墨竹図を多くのこした。これは紺紙に白緑というめずらしいとりあわせで描いた作品で、風流人淇園にふさわしい瀟洒な感覚によってまとめられている。

与謝蕪村「若竹図」(18世紀後期)　紙本墨画淡彩　122.2×28.9cm　愛知
個人蔵
蕪村が晩年に好んで描いた俳画の代表作。「若竹や橋本の遊女ありやなし」と、竹と遊廓で知られた橋本の地への思い出を、洒脱なタッチでさらりとまとめあげている。

青木木米「新緑帯雨図」(1826年)　紙本淡彩　全図133.3×28.7cm　東京　出光美術館
画中の款記により丙戌年（文政９年）木米60歳の作であることがわかる。画面の大半を占めて逆「く」の字形に山が大きく描かれ、それを表現するため、円味を帯びた皴が用いられている。山のすがたはもとより、雨のなかの新緑のすがすがしさも見事に表現されている。

田能村竹田「牡丹図」(1831年)　紙本淡彩　20.6×23.3cm
重文　奈良　寧楽美術館
山水・人物・花卉など13図より成る「亦復一楽帖」の一葉。図上の竹田の自賛に「亦復一楽」の一句が入っているのでこの名で呼ばれる。各図変化があっていずれもすぐれているが満開の牡丹を画面いっぱいに描いた本図は、竹田の画としてはめずらしく華やかで、豊艶な美しさをたたえている。

渡辺崋山「四州真景図巻」(1825年)　紙本着色　全４巻　縦13.2cm　愛知　個人蔵
文政８年（1825）６月29日に江戸を出発した崋山は、利根川流域から千葉東海岸まで、常陸・下総・上総・安房を旅行したが、その折のスケッチを集めたものがこれで、30図から成る。なお彩色は、のち田原蟄居中の天保11年（1840）に加えられたものである。

漆絵の大判絵に作が多い。〔三代〕初世鳥居清満(一七三五—八五) 初代清信の女婿で、二世清倍を名乗った人の次男。通称を米三、亀次郎といった。豪放を特徴とした鳥居派の画風は彼にいたって消滅し、典型化をきたした。今日に見るいわゆる「芝居の絵」「鳥居風」の画風のもとは清満時代からはじまる。その傾向は江戸歌舞伎の成熟と相伴っていた。彼は絵看板・番付絵のほか、黒本・黄表紙の挿絵、紅摺絵の美人画・役者絵なども描いている。門弟では、鳥居四代を継いだ清長、清経、清広らが有名である。〔四代〕初世鳥居清長(一七五二—一八一五) 三代の清満に嗣子がなかったため、外から入って鳥居家を継いだ。彼は家業のほかに、江戸中期の美人画を代表する巨匠でもあった。門弟に、実子清政、鳥居五代を継いだ清峯、清勝、二世清元らがある。→鳥居清長 〔五代〕二世鳥居清満(一七八七—一八六八) 初世清満の孫で、幼名を庄之助、のちに亀次郎と改めた。清長の門弟で、清峯と称して美人画を描いたが、清長没後の文化一二年(一八一五)家を継いで二世清満となった。〔六代〕三世鳥居清満(一八三二—九二) 幕末から明治にかけての人で、完全に芝居道の画家として一生を終わった。二世清満の長男、通称を栄蔵といった。はじめ初世清芳、明治元年(一八六八)に父が没してのちは、三世清満を継いで鳥居六代目となった。後継者が早世したため、血統は途絶え、以後他家から入った者によって継がれることになった。明治二五年没。〔七代〕三世鳥居清忠(一八七五—一九四一) 実名斎藤長吉。南陵・薫斎・劇雅堂と号した。二世清満の門人鳥居清貞の長男。三世清満の没後、鳥居家に後継者がなかったため勧められて鳥居家七代となった。明治・大正・昭和の三代にわたり、芝居の看板絵・番付絵を描き、芝居絵の重鎮となった。昭和一六年没。〔八代〕四世鳥居清忠(一九〇〇—) 三世清忠の長男。はじめ言人、昭和一〇年ごろ清言と改め、戦後になって四世清忠を名のった。前進座、国立劇場の舞台装置にも仕事がある。〈服部幸雄〉

ドリス様式 ――ようしき *イオニア様式、*アッティカ様式とともにギリシア美術の基本様式の一つ。多くの点でイオニア様式と対比される。ドリス民族の住んだギリシア本土、ことにペロポネソスを中心に南イタリア、シチリア島など彼らの植民地において発展した。その様式的特徴はイオニア様式の優雅・繊細、女性的性格に対して、簡素・雄勁、男性的な趣を示す。このことは建築ならびに彫刻においてきわめて顕著で、その明晰かつ構築的特徴はギリシア美術の基本的精神を示すと考えられている。たくましい筋肉の裸体の男性像、たとえば有名な『クレオビスとビトン像』(前五八〇ごろ・デルフォイ美術館)はその好例である。→ギリシア美術 〈前田正明〉

止利仏師 とりぶっし 鳥仏師とも書く。鞍作止利とも呼ぶが、正しくは司馬鞍首止利。生没年不詳。飛鳥時代の仏像彫刻作家。中国南梁からの帰化人司馬達等の孫といわれるが、それよりはやく日本に帰化していた司馬一族の子孫だとする説もあり、鞍部首の名が示すように鞍をつくる技術者集団の首長で、六世紀末に大陸から新形式の鞍の技術の輸入されたときに、配下の金工、木工、染織の技術者たちとともに仏師に転向したのだともいわれている。聖徳太子や蘇我氏に用いられ、俗に飛鳥大仏と呼ばれる奈良飛鳥寺の釈迦如来坐像を推古天皇一四年(六〇六)に完成(ただしこれは止利の作でないとする説もある)、同三一年には聖徳太子とその母后、その妃が相次いで崩じたので、その菩提のためにつくられた法隆寺金堂の釈迦三尊像をつくりあげた。飛鳥大仏が、その後の災厄で修理部が多いのに対し、この像はほとんど完全に残っている唯一の彼の確実な作品である。その作風は止利様式といわれ、中国彫刻の様式をとり入れ、これを日本的に整斉させたもの。単純な形の大きく張った目、両端が釣り上がって、アルカイック・スマイル(古式の笑い)と称される不思議な微笑を感じさせる唇、板を重ねたように堅く直線的な衣のひだなど、まことに象徴的で、力強く、威厳に満ちている。〈佐藤昭夫〉

ドローネー 「リズム」 (1938) 油彩 190×149cm パリ国立近代美術館

トルソ torso 伊 もとの意味は人体の軀幹・胴のこと。美術上は、彫刻において手・足・頭部を欠いたものをさす。一九世紀以前には、欠けて不完全な形で発掘された古代彫刻や、人体の部分の習作として存在していたが、一九世紀後半、*ロダン以後、人体の量感と肉づけを集中的に表現するための題材となり、また純粋なトルソだけの美が認識され、独立した意義が認められるようになった。その探究のため、わざと手や足などを省略した作品の制作もはじめられた。〈友部 直〉

トルバルセン Bertel Thorvaldsen (一七六八—一八四四) デンマークの彫刻家。生年は一七七〇年とも伝えられる。コペンハーゲンに定着したアイスランド人の子で、木刻職人の父について技を磨き、一一歳で同地の王立美術アカデミーに入学した。留学の奨金を受けて七九年ローマに渡り、以後その地で制作したが、一八三八年盛大な歓迎を受けて帰国し、まもなくコペンハーゲンの劇場で急逝した。一九世紀前半の新古典主義の彫刻家として、フランスの*カノーバに次ぐ名声を得た。題材をギリシア神話に求め、均整のとれた調和的な記念像を多く作り、繊細な浮彫も巧みで、レリーフの名手ともうたわれた。晩年の労作『キリストと十二使徒』では北欧人の巨大な構想を示すとともに、写実的な傾向も現われた。主要作品『マーキュリー』『鷹に水を飲ますガニュメデス』などはコペンハーゲンのトルバルセン美術館に収蔵されているが、イタリアや東欧にも作品が残されている。〈三田村畯右〉

ドレ Paul-Gustave-Louis-Christophe Doré (一八三二—八三) フランスの画家・版画家。一月六日ストラスブールに生まれ、少年時代から石版画を学び、パリでルイ・フィリッポンの編集する風刺雑誌『ジュルナール・ド・リール』に挿絵を描き続けた。一八四八年のサロンに初出品。五四年、ラブレーの『ガルガンチュア物語』の挿絵によって画壇に認められた。当時流行しはじめた印象主義や現実描写に背を向け、的確な素描力と劇的な構図をもって、幻想と風刺の世界を描き、とくにその挿絵は大衆にも人気があった。晩年には彫刻も試み、アレクサンドル・デュマ記念碑をのこす。ほかに『聖書』『神曲』『失楽園』『ドン・キホーテ』『滑稽譚』(バルザック)などの挿絵が知られる。一月二三日パリで没。〈友部 直〉

ドローネー Robert Delaunay (一八八五—一九四一) フランスの画家。四月一二日パリで生まれた。はじめ新印象派の仕事に関心をもって色彩研究に熱中したが、やがて*キュビスムの運動に参加、さらにこれにあきたらず未来派の動向などにも触発されて、一九一二年ごろから純粋なプリズム色による律動的な抽象構成を発展させ、*オルフィスムの創始者となった。当時の代表作『エッフェル塔』(一九一〇)の連作から『窓』(一九一三)に至る発展過程は、具象から非対象への移行、色彩自身による律動的な空間表現を達成したものとして、抽象絵画の歴史に重要な意義を残すものであった。また、色彩論やドイツ美学にも造詣深く、*カンディンスキー、*マルク、*クレーらの「青騎士」グループ展にも招かれて出品するなど、フランス国外に対して、かなりな影響力をもったことも見落とせない。一〇月二五日パリで没した。またドローネー夫人ソニア Sonia (一八八五—一九七九) はロシア人で、一九〇五年パリに出て、一〇年にドローネーと結婚。彼女もまたオルフィスムの代表者として、はなやかな画面を制作、織物・布地デザインなど装飾の分野でも活躍した。〈富山秀男〉

トロワイヨン Constantin Troyon (一八一〇—六五) フランスの画家。八月二八日セーブルに生まれる。*バルビゾン派の七星の一人。はじめセーブルの美術館長リオクルーに師事し、のちにバルビゾン派に加わる。田園風景を背景にした動物画を一八四〇年のサロンに出品し、名声を博する。風景画家ではあるが、『白い牡牛』(ルーブル美術館)にみられるように動物の生態をたくみにとらえ、田園生活の一景を、光のあやなす風物として描きだすことにすぐれていた。ミレーやテオドール・ルソーとは違って、当時のブルジョアジーが自然を愛好するその趣味に合致した、いわば風俗としての自然・田園生活を描き、パリに宏大な邸宅をかまえて当代一の人気作家として君臨した。作品は、一時期日本にもかなり紹介されている。二月二一日パリで没。〈小川栄二〉

トロンプ・ルイユ trompé-l'œil 仏 だまし絵。絵の姿からみれば細密描写の一種であるが、標本図などと異なる点は、多分に工芸的技法に傾いていても、構図や物の明暗・量感・質感を絵画形式で実物そっくりの姿を再現することを目的としているところにある。したがって画面は、作者の意志を表わすような筆触などは消えてなめらかである。古くは一七世紀オランダの画家ワーレラン・バイラン Wallerant Vaillant (一六二三—七七) のものがある。当時の市民生活のなかで、この種の絵が喜ばれたのは、克明な描写力によって引き起こされる錯覚が魔術的効果をもつところにあったといえる。この手法は、現代においても

*ダリらのシュルレアリスムの作家の作品にしばしば見られる。それらの作品からは、非合理な主題のなかに、この手法を部分的にとり入れることによって、現実への融合を肯定させる姿が見てとれる。〈寺田春弌〉

ドンゲン Kees van Dongen (一八七七—一九六八) オランダ出身のフランスの画家。一月二六日ロッテルダムの近郊デルフスハーベンに生まれ、早熟な画才を発揮したのち、一八九七年二〇歳でパリに移住。極貧のうちにモンマルトルの生活に身を投じて苦学したが、一九〇五年、それまでの印象派風の筆法を清算して*フォービスムの運動に参加し、原色調の鮮烈な色彩と力強い線描による奔放な表現を生みだして異色さを買われた。しかし第一次大戦前後から社交界の流行作家となり、*エコール・ド・パリの一員にも目されて、画風は次第に渋い官能性と退廃味を混えるようになった。作品にはパリの街景やカフェ・舞踏場などのほか、多くの有名人・貴婦人たちの肖像画があり、とくにその細身で瀟洒な女性表現は、彼独特のスタイルとして定評がある。一九二九年フランスに帰化し、六八年五月パリで没した。〈富山秀男〉

ドンゲン 「踊り子」(1907ごろ) 油彩 115×75cm パリ国立近代美術館 フォービスムから脱したのちの，明快で率直な色彩と線で描かれた後期の作品

敦煌石窟 とんこうせっくつ 中国の西北の砂漠草原地帯にあって、漢時代以来重要な地点として知られたが、現在は居民が少なく甘粛省敦煌県といっている。この県域の東南二五キロの鳴沙山には東晋の永和九年(三五三)ごろから開鑿された石窟があり、北魏時代になっていっそう盛んになり、隋唐をへて宋元時代までに大小五百余の石窟が開かれ、西域における仏教の中心として栄えた。ここの石窟は石質が粗で壁には仏像の彫刻ができないため壁画で飾り、また仏像は塑造として製作し、染織の仏幡や絹紙の仏画などで荘厳さを加えた。この地方における歴代の支配者の信仰も厚かったので、石窟千仏洞はその保護で栄えていたが、元時代の争乱のために一切の文物を一洞の中に収めてこれを秘封し、僧侶は四散してしまった。以来七〇〇年間、この砂漠の地には訪れる人もなく人人の記憶から消えてしまった。

一九〇〇年に道教の道士王円籙によって秘室が発見されて以来、イギリスのスタイン、フランスのペリオ、日本の大谷探検隊などが相次いでここを訪れ、スタイン、ペリオは多量の経巻・絵画・文書を本国に持ち帰った。またペリオは石窟の壁画などの書六巻を刊行したので、敦煌の名は世界的に有名になった。調査によってこの石窟は魏時代三二窟、隋時代一一〇窟、唐時代二四七窟、五代時代三六窟、宋時代四五窟、西夏時代(前代の窟内)、元時代八窟、時代不明八窟に分類され、各時代の各種の壁画が描かれている。一九五一年に現政府は敦煌文物研究所を組織して正式に壁画模写事業を開始、二〇年間に多くの報告書も作成している。

また外国に散逸した多量の資料、および中国内に遺存している敦煌資料は、古写経類、中国の古典・古文書・絵画・版画、キリスト教経典ほか諸宗教書、西域諸民族の言語文字などあらゆる方面にわたり、すっかり世上から失われていた数万点に達する資料だけに、二〇世紀の前半世紀における東洋史の研究はまったく敦煌に終始したといっても過言ではない。〈杉村勇造〉

敦煌石窟 敦煌千仏洞第159窟にある菩薩と阿難陀羅立像（唐代8世紀末－9世紀） 晩唐期のもので，技巧的にも爛熟期となり，色彩も数多く複雑になっている

ドンナー Georg Raphael Donner (一六九三—一七四一) オーストリアの彫刻家。エスリンゲンに生まれ(五月二四日)ウィーンで修業したのち、一七一四—一五年ごろイタリアに旅行する。二〇年代はザルツブルクの造幣局で鋳貨の仕事にたずさわり、二八年プレスブルクに招かれて、三八年まで同地の大聖堂の装飾や祭壇制作などに従事する。この時期に制作した『聖マルティン群像』(一七三三)および以後ウィーンに帰ってからの作品『メールマルクトの泉水』(一七三九)は彼の代表作として知られる。二月一五日ウィーンで没。彼の作品には明晰な構造化への意図が認められ、この点で彼は動的なバロック様式に対立する冷静な古典主義の先駆者として評価されている。〈野村太郎〉

長崎派 ながさきは 江戸時代に外国との通商が認められた唯一の港町長崎では、中国やオランダの商人が伝える新しい外国文化がいち早く受け入れられ、鎖国の日本にあっては異国的雰囲気の濃厚な特異の文化を育てていった。絵画方面でも中国や西欧の新鮮な様式が移植され、各種各様の新画風を全国の画家に紹介する役割を果たしたのである。そうした長崎という特殊な都市に興った雑多な画家たちをひとまとめにして長崎派と呼んでおり、かならずしも統一的な流派を指すものではない。源にもつ外国絵画の相違によって、以下のような五つの系列に分類することができる。

(1)黄檗派 江戸初期に中国から伝えられた禅宗の一派「黄檗宗」は、始祖隠元(一五九二—一六七三)をはじめ相ついで渡来する僧侶たちによって、当時の中国文化を直接伝え、紹介する重要な役割を果たした。その黄檗僧の肖像画を制作した喜多宗雲や喜多元規らの喜多一族は、西洋画に源流をもつ明暗法を明・清の中国画から教えられ、迫真的な写実表現を誇る特異な画系を形成した。→黄檗美術

(2)漢画派 正保元年(一六四四)長崎に来た中国人黄檗僧逸然(一六〇一—六八)は、画が巧みで、北宗画風の仏画や人物画を得意とし、その画風を門下の河村若芝(一六三〇—一七〇七)、渡辺秀石(一六三九—一七〇七)らに伝えた。逸然を祖とするこの北宗画系漢画派は、長崎派絵画の主流をなすものであった。

(3)南蘋派 享保一六年(一七三一)来日し、二年後には帰国した中国の画家*沈南蘋を祖とする一派で、浙派の地方様式ともいえる写実的な花鳥画風を特色とする。沈南蘋に直接師事した熊斐(熊代繡江・一六九三—一七七二)の門下生である黄檗僧鶴亭(?—一七八五)によって京坂に、また宋紫石(一七一六—八〇)によって江戸に伝えられ、その写実表現は日本の絵

画界全体に大きな影響を及ぼした。⑷南宗画派　長崎に来航する中国商船の乗員には、当時中国で主流をなしていた南宗画を巧みに描く人も多かった。伊孚九、費漢源、江稼圃らの来舶画家は、それまで日本に未紹介であった南宗画法を目のあたりに示し、その影響によって*池大雅、*与謝蕪村らの日本南画が興隆することになるのである。⑸洋画派　長崎に来航することのできた唯一の西洋文明国オランダの商船によって、東洋画とはまったく異なる絵画表現法が伝えられた。透視遠近法、明暗彩色法などの西洋画法を、オランダ人や舶載の西洋画に直接学んだ若杉五十八（一七五九―一八〇五）、荒木如元（一七六五―一八二四）、川原慶賀（一七八六―?）らの画家がこの派を形成する。自然の視覚に近い合理的な画法は、ようやく実証主義的な機運がきざした日本の進歩的な人々に歓迎され、全国的に流布、伝播していくことになる。↓洋風画

このように、長崎派は江戸中期以降盛んになる多彩な絵画運動のほとんどすべての源流となり、直接、間接に影響を及ぼしているといってよい。海外文化との交渉を途絶され、余儀なく形式化を強いられた日本絵画界の危機を救った功績は、計り知れないほどに大きなものがある。〈小林　忠〉

長沢芦雪　ながさわろせつ　（一七五四―一七九九）江戸中期の画家。名号に魚・政勝・氷計・引裾などがある。宝暦四年、淀藩の下級武士上杉和左衛門の子として生まれ、長沢家をついだと推定される。淀に少年期を送ったが、天明元年（一七八一）の応挙画風にならった作品があり、翌天明二年版『平安人物志』の画家部に載っているから、早く京都に出て*円山応挙につき画技を磨いていたものと思われる。このころの作品は割合におとなしい傾向のものが多いが、応挙の技法を完全に習得したうえで、さらに描線を技法上の問題として積極的にとらえようとする姿勢がうかがえる。天明七年（一七八七）、師応挙の代行として南紀に下ったことは大きな転機となり、無量寺、草堂寺などの障壁に、筆の巧みと奇抜な構想が結合した表現性の強い独特な画体を定着させた。西光寺（島根県松江市）、大乗寺（兵庫県香住町）など、芦雪が得意とし多くのこした障壁画、さらに屏風画にはこのような画風のものが多く、ここに芦雪の本領を認めることができる。寛政二年（一七九〇）、応挙とともに皇居障壁画制作に参加したこと、このころ父や子どもをつぎつぎと失ったことは、内外からまた一つの転機を悟らせたのであろう。内面化の過程は晩期の傑作『山姥図額』（厳島神社）、『月夜山水図』（頴川家）となって結実する。奔放な性格のため逸話は多いが、なかでも応挙に破門されたとする説は、寛政七年、大乗寺において応挙と共同制作をしている事実によって再考されるべきである。寛政一一年六月八日没。〈河野元昭〉

□辻惟雄著『奇想の系譜』（一九七〇・美術出版社）

長沢芦雪「群猿図襖絵」（1759）紙本淡彩 168×117.5cm 重文　兵庫　大乗寺　客殿二階の西の間を飾るユーモラスで洒脱な群猿図

中原悌二郎「若きカフカス人」（1919）ブロンズ　像高42.5cm　東京国立近代美術館　日本に亡命してきたコーカサス生まれの白系ロシア人ニンツアの像。ニンツアは中村屋の相馬黒光にかくまわれていた

中村彝「エロシェンコ氏の像」（1920）油彩　47×45.5cm　東京国立近代美術館　盲目の白系ロシアの詩人を描いた肖像画の傑作。柔らかいタッチはルノアールを思わせる

中西利雄　なかにしとしお　（一九〇〇―四八）洋画家。明治三三年一二月一九日東京に生まれる。中学校時代から日本水彩画会に出品。東京美術学校西洋画科に在学中ももっぱら水彩画を制作し、同好グループをつくるほか、帝展に出品した。昭和二年（一九二七）同校卒業、研究科に在籍ののち、三一六年渡仏してサロン・ドートンヌに水彩画『トリエル・シュル・セーヌ』などを出品、ヨーロッパ各国を巡遊して帰国した。一〇年第二部会展に『婦人帽子店』を出品して文化賞を受け、翌年同志と新制作派協会を創立。二三年一〇月六日没。明快な不透明水彩画境を示し、日本の水彩画界に近代的造形性をもたらした役割は大きい。〈小倉忠夫〉

長沼守敬　ながぬまもりよし　（一八五七―一九四二）彫刻家。安政四年九月二三日、陸奥国（岩手県）一関に生まれる。官学派の堅実な技法により、洋風彫刻界で先駆的役割を果たした。明治七年（一八七四）上京してイタリア公使館に勤務し、一四年イタリアに渡りベネチア王立美術学校に入学、一八年同校を卒業し、二〇年帰国。二二年明治美術会の創立に参加して会員となり、二三年第三回内国勧業博覧会の審査員に推されて以来、しばしば審査員をつとめた。三一年東京美術学校の教授となり、同校彫刻科の塑造科新設に尽力した。明治四〇年の文展開設から大正二年（一九一三）まで文展審査員を歴任した。昭和一七年七月一八日没。明治三三年パリ万国博覧会に出品てし金牌を得た『老夫』が代表作。〈三木多聞〉

中林梧竹　なかばやしごちく　（一八二七―一九一三）幕末・明治の書家。名は経隆、通称彦太郎、梧竹はその号。文政一〇年四月一九日生まれ。肥前国（佐賀県）鍋島藩士。江戸に出て書を山内香雪・*市河米庵に学び、明治一五年（一八八二）清国に渡って潘存に師事した。翌々年多くの六朝碑の拓本を持って帰り、清国流行の書風に染まった特異な風格で人々を驚かせた。のちふたたび渡清したが、生涯を書家として過ごし、非常に多数の作品を残し、大正二年八月四日に没した。梧竹の書は、篆隷楷行草の各体にわたり、自由闊達をきわめ、筆画の誤りなどを指摘することも多いが、規模の壮大なことは明治の書家中随一ということができ、今にいたるも愛好者が絶えない。〈伏見冲敬〉

中原悌二郎　なかはらていじろう　（一八八八―一九二一）彫刻家。明治二一年一〇月四日、北海道釧路に生まれる。明治三八年（一九〇五）画家を志して上京、白馬会研究所や太平洋画会研究所に学び、*中村彝と親交を結んだ。*荻原守衛の強い影響をうけて彫刻に転じ、四三年第三回文展に『老人の首』を出品したが、大正五年（一九一六）再興日本美術院研究所に転じ、石井鶴三、佐藤朝山（玄々）らと研究を続け、第三回院展の『石井氏の像』で樗牛賞を受け、七年同人となった。院展に『乞食老人の首』（一九一八）、『若きカフカス人』（一九一九）などを発表し、『平櫛氏の首』（一九一九）を絶作に、大正一〇年三月二八日、三三歳で東京に没した。寡作だが、忠実な自然観察にもとづく堅牢な構築性によって、豊かな空間の広がりをもつ独自の作風を示し、大正期彫刻の代表的存在である。〈三木多聞〉

中村岳陵　なかむらがくりょう　（一八九〇―一九六九）日本画家。本名は恒吉。明治二三年三月一〇日、静岡県下田に生まれた。はじめ琳派を学び、また土佐派の川辺御楯（一八三七―一九〇五）について伝統的大和絵の技法を習得した。明治四五年（一九一二）東京美術学校を卒業、大正四年（一九一五）日本美術院の再興第二回展に『薄暮』を出品して同人に推挙され、昭和二五年（一九五〇）に院展を辞するまでこの団体の中軸作家として活躍した。以後は日展に参加し、その主導的地位を占め、また画塾蒼野社（一九六三解散）を主宰して後進の指導にも当たった。彼は大和絵の技法を根底としながら、早くから日本画の新しい表現を試み、感覚的で新鮮な画面を示した。代表作に『流紋』『気球揚る』などがあり、法隆寺壁画模写、四天王寺金堂壁画制作（朝日賞、毎日芸術大賞受賞）にも当たった。昭和二二年日本芸術院会員となり、三七年文化勲章を受章、四四年一一月二〇日没した。〈関　千代〉

中村彝　なかむらつね　（一八八七―一九二四）大正期官展の代表的洋画家。明治二〇年七月三日水戸市に生まれる。旧水戸藩士中村順正の三男。陸軍幼年学校を肺患で中退後、明治三九年（一九〇六）白馬会洋画研究所で*黒田清輝に、翌年太平洋画会研究所に移って*中村不折・*満谷国四郎に師事。太平洋

ナティエ 「青春の女神へべに扮した侯爵夫人」油彩 ストックホルム国立美術館 神話に題材を求めたナティエ独特の肖像画の一つ

画会展・文展に出品し、四三年第四回文展出品の『海辺の村』が三等賞となり、同年太平洋画会会員となった。文展で受賞を重ねたのち、大正五年(一九一六)『田中館博士の肖像』が文展特選となり、のち帝展審査員となる。彼は印象派、レンブラント、ゴッホ、ルノアールらの影響をつぎつぎにとり入れていったが、『エロシェンコ氏の像』(一九二〇)ののち、セザンヌやゴシック芸術の感化を示す『髑髏を持てる自画像』(一九二三)、『老母像』(一九二四)などによって、きびしい独自の画境を打ち立てたが、大正一三年一二月二四日没した。没後、感想・詩・書簡をまとめた遺稿集『芸術の無限感』(一九二六)が刊行された。〈小倉忠夫〉

▣今泉篤男著『日本近代絵画全集10 中村彝・佐伯祐三』(一九六三・講談社)

中村不折 なかむらふせつ (一八六六—一九四三) 明治の洋画家・書家。慶応二年七月一〇日、江戸八丁堀で生まれる。本名は鈼太郎。明治維新に際し、六歳のとき父の郷里の信州(長野県)高遠に一家で帰った。幼時から画をよくし、明治一〇年(一八七七)上京して真壁雲郷に南画を学んだが、一七年帰郷して小学校の代用教員をした。二〇年再上京して小山正太郎の十一字会研究所(不同舎の前身)に入って洋画を学び、刻苦ののち三四年フランス留学の初志を果たす。パリではアカデミー・ジュリアンでジャン・ポール・ローランスに師事。四年後帰国して、太平洋画会会員となり、第五回同会展に『八重の潮路』を出品。翌四〇年春の東京府勧業博覧会に古代神話に取材した裸体群像の大作『建国剏業』を出品、一等賞となって注目された。東洋的な歴史画を好み、代表作に『賺蘭亭』がある。大正八年(一九一九)帝国美術院会員。晩年は太平洋美術学校長として後進を育成した。また書道の造詣も深く能書家として知られ、昭和一一年(一九三六)には自邸内に書道博物館を開設した。一八年六月六日没。〈竹田道太郎〉

中村蘭台 なかむららんたい (一八五六—一九一五) 明治の篆刻家。名は稲吉、蘭台はその号。安政三年、江戸に生まれ、大正四年一一月一八日没した。篆刻は高田緑雲に学んだが、清朝の新傾向を知り、なかでも特に清新で技巧的な徐三庚の風を好み、華麗な刀法を身につけるに至るが、やがてこれも脱却して独特な表現を展開する。蘭台の刀法は印面のみに止まらず、木印の鈕や木額の彫刻、はては文具雑器にいたるまで名人芸を見せる。これは二世蘭台(一八九六—一九六九)にも受継がれ、そのすぐれた工技は日展の会場をにぎわした。二世は名は秋作、日展の理事・審査員であった。〈伏見冲敬〉

長屋門 ながやもん 門と長屋を組合せた建築で、ふつう長方形の平面の建物の中央に通路を設け、両開きの扉をつけて門とし、左右の部分は門番小屋、物置、倉などに利用する。長屋門は江戸時代の武家屋敷で用いられ始めたもので、都市の大名屋敷の周囲に連続して建てられた長屋の一部に、出入のための扉口をつけたのが起りと考えられるが、のちには独立した門の形式となった。長屋門は上級・中級の武士の住宅に多く用いられ、その規模や構造も身分に応じた格式があった。長屋門の一般的形式は、屋根は切妻造か寄棟造で、壁は柱を隠した塗壁の構造で、外部に面して武者窓と呼ぶ格子窓をつけた。長屋門は江戸末期には名主などの上級農民も用い、明治維新後は一般農家にも普及した。〈大河直躬〉

流造 ながれづくり ⇨神社建築

長押 なげし 日本建築で柱と柱を水平につなぐ部材の一つで、ふつう角材を柱の外側からかみ合わせて釘で打ちつける。長押の形状は、古代のものは断面が方形に近いが、近世になると厚さはその三分の一ほどになる。長押は敷居の下、鴨居の上、天井と鴨居の間の部分に用いられ、それぞれ地長押(縁長押)、内法長押、蟻壁長押という。長押は奈良時代までは戸口や窓の上下に設けて扉や*格子を入れるための部材であったが、その後は柱を横につなぐ構造材兼装飾材として扱われるようになった。〈大河直躬〉

ナザレ派 ——は Nazarener ロマン主義に属するドイツの画家グループの名称。ドイツ中世およびイタリア初期ルネサンスを模範として、宗教画の復興を企図する。一八〇九年オーベルベック **Friedrich Overbeck** (一七八九—一八六九) およびプフォル **Franz Pforr** (一七八八—一八一二) によってウィーンに教団的性格をもつ画家グループとして発足、翌年ローマのサン・イシドロの廃寺に移住する。コルネリウス **Peter Cornelius** (一七八三—一八六七)、*シャドー、カロルスフェルト **Schnorr von Carolsfeld** (一七九四—一八七二)、ファイト **Philipp Veit** (一七九三—一八七七) らを加え、神に仕える画僧として厳格な宗教的戒律の下に共同生活をおこなう。メンバーはグループ加盟に際してカトリシズムに転向した。当時の人々は彼らを嘲ってナザレ人と呼んだが、彼らはこの蔑称をかえって自分たちの名誉あるグループ名とした。彼らはまた中世的な共同制作の精神を復活し、壁画の集団制作をおこなった。*ジョットから*ペルジーノにいたる初期ルネサンスの素朴への復帰、壁画のモニュメンタルな情感の鼓吹と並んで、色彩によるロマン派的視覚の開発は、当代ドイツ美術に対するこの派の重要な貢献である。のちにドイツに帰ってミュンヘンで主として活躍したコルネリウスの門からは、ベルリン新博物館に大壁画を描いたカウルバッハ **Wilhelm Kaulbach** (一八〇五—七四) が、同じくデュッセルドルフ美術学校で教鞭をとったシャドウの門からは、アーヘン議事堂の装飾画によって知られるレーテル **Alfred Rethel** (一八一六—五九) らが輩出した。〈野村太郎〉

ナッシュ John Nash (一七五二—一八三五) イギリスの建築家。ロンドンに生まれる。若くして建売建築業者となり、一七八三年破産してウェールズ地方に逃がれる(一七八三—九五)。八七年再起して、名声をあげるようになり、九六年ブトンと組んでロンドンで開業、ピクチュアレスクな別荘建築で注目される。ジョージ四世の知遇を得て、リージェント・パークからリージェント・ストリートにいたる都市計画および住宅の設計を担当した。またリージェンシー・スタッコとよばれる都市建築スタイルを普及させた。ほかに、ブライトンの東洋風宮殿(一九二三)、バッキンガム宮殿(一九二五)などが代表作としてあげられる。〈高見堅志郎〉

ナッシュ Paul Nash (一八八九—一九四六) イギリスの画家。五月一一日ケント州で生まれ、スレード美術学校で学び、風景画家として出発するが、第一次世界大戦に参加し負傷する。戦争体験を描いた作品が注目され、戦争記録画家としてふたたび戦場に送られた。立体派の影響を受けるが、次いで*シュルレアリスムに近づき、イギリスのロマン主義的風景画の伝統にシュルレアリスムを結びつけた。パリのシュルレアリスム展にも招待出品したが、ナッシュの美術はパリの仲間とは異質で、常に意識的な自己の環境の直視と伝統の尊重のうえに立っていた。第二次大戦中ふたたび戦争記録画家として制作にたずさわり、七月一一日没した。〈田中文雄〉

ナティエ Jean Marc Nattier (一六八五—一七六六) フランスの画家。三月一七日パリに生まれ、一一月七日同地で没した。*ルーベンスの連作『マリー・ド・メディシスの生涯』の複製版画制作から画家として出発、歴史画家として一七一八年アカデミー入りをしたが、のちには肖像画家として盛名をはせる。モデルの貴婦人たちを、神話的形式をとり入れて、ニンフやディアナに扮装させ、神話的風景の中に現出させる手法を用い、いわゆる歴史的肖像画に新生面をひらいた。ミネルバに扮した『ド・ランベック嬢』(ルーブル美術館)などはその代表作。ルイ一五世の宮廷で、こうした技法は王女や貴婦人たちの賞賛するところとなった。典雅な、やや冷たい色調と描法によって表現される女性とその衣装はロココ趣味の典型といえよう。晩年はやや類型に堕した作品が多いが、時として鋭い人物把握をみせている。〈小川栄二〉

魚々子 ななこ ⇨彫金

ナビ派 ——は Nabis 一九世紀末、*ゴーギャンの作画思想に共鳴して集まった反印象主義の画家のグループをいう。一八八八年九月、ポール・セリュジエがブルターニュ地方のポンタバンに滞在中のゴーギャンに会ってその作品と革新的な思想に深く啓発され、パリに帰ってこれをアカデミー・ジュリアンの若い同僚たちに伝えたことから端を発する。そして翌八九年、印象派と総合主義の展覧会がカフェ・ボルピニで開かれたのを機にはっきりとしたグループを形成するにいたった。彼らは毎月、パリのプラディ街のカフェに集まって討論したが、そのメンバーにはほかに、ランソン、ビュイヤール、モーリス・ドニ、ルーセル、イベルス、ボナール、ビオ、ベルカーデ、バロットンに、のちの彫刻家*マイヨールも加わった。ナビ Nabi とは「予言者」を意味するヘブライ語で、詩人カザリスが名づけた名称である。彼らはゴーギャンや*ゴッホの作品から強く刺激されたほか、日本の浮世絵や*ピュビ・ド・シャバンヌ、*ルドンらの象徴的作風などさまざまな要素を受

けて、印象主義の色調分割の手法に反抗し、平面的な色面の強調や太い輪郭線による主観的・装飾的な画面構成を試みた。この派の運動はその主張をサンテティスムからほぼ継承し、世紀末の一〇年間ほどをいろどったが、その後各作家がそれぞれ独自の方向に進んだために自然解消した。〈富山秀男〉 ↓ポンタバン派

鍋島 なべしま　佐賀鍋島藩の藩窯。二代藩主鍋島勝茂のとき、藩で窯を直営して秀れた作品を焼き、城内の調度品や、将軍家・諸大名などへの贈答品にあてるために、寛永五年（一六二八）京都から浪人の副田日清を招いて陶器方主任とし、有田の岩谷川内に開窯したのが起りである。染付や青磁がある。寛文元年（一六六一）窯を南川原の柿右衛門窯の近くに移したが、これは赤絵の技法をとり入れるためであったとみられる。その作品は岩谷川内時代のものに比べて格段に進歩し、すでに鍋島焼の特色を表した精巧なものになっている。延宝三年（一六七五）にはさらに窯を不便な山間の大河内に移して、窯技の秘密の洩れるのを防いだ。爾来明治四年（一八七一）の廃藩置県まで二〇〇年間、この地で製作がおこなわれた。岩谷川内時代を創始期、南川原時代を準備期とすれば、大河内時代は完成期で、鍋島焼を代表する秀作はこの時代に焼かれ、かつ期間も長く、鍋島焼のもっとも充実した時代なので、大河内焼の名は鍋島焼の別称のようにも使われている。

鍋島焼は、素地・釉料・顔料に最良精選のものを使い、優秀な陶工を集め、成形・焼成にも念を入れ、とくに意匠・絵付に留意したので、秀れた文様の美しい精巧な磁器が作られ、その表現には日本的な婉美な特色が溢れている。染付・青磁・色絵があるが、ことに色絵が代表的で、これを色鍋島と呼ぶ。作品はおもに皿・鉢・向付の類で、皿の高台は高く、染付で櫛歯文様を描いたのは、櫛高台といって特色の一つになっている。また色絵の輪郭が染付なのも鍋島特有で、これは同じ文様をいくつか表わす必要から生まれたもので、青海波や墨流しの文様で、白抜きに使われる墨はじきの手法も、鍋島独特のものである。〈満岡忠成〉

ナポリ派 ――は　scuola napolitana イタリア　イタリアのナポリを中心に、一七―一九世紀に栄えた画派。一六世紀のナポリはスペイン、シチリアのたんなる中継地にすぎなかったが、一六〇七年に*カラバッジョが同地に逃避したことにより画派再興の機運が生まれた。とくに一六三〇年代以後、その弟子でスペイン人の*リベラを筆頭にナポリにカラバッジョ直系のバロック画派が確立され、この派からカラッチオロ Battista Caracciolo（一五七〇―一六三七）、スタンツィオーニ Massimo Stanzioni（一五八五―一六五六）、カバリーノ Bernardo Cavallino（一六一六―五六）らが輩出した。とくにサルバトール・ローザ Salvator Rosa（一六一五―七三）はカラバッジョの明暗の対比を受け継ぎ、生き生きとした群像を激情的に描き、独自のファンタジックな風景画の道を開いた。当時、*ボローニャ派のカラッチ系統の折衷派の画家*ドメニキーノがローマからよばれ、この地に長く滞在して大様式を伝え、カラッチ風の装飾的な要素がナポリ派にとり入れられるようになった。一七世紀後半に至って、リベラから出たルカ・ジョルダーノ Luca Giordano（一六三二―一七〇五）が、*ピエトロ・ダ・コルトナの装飾主義と*ベロネーゼの色彩主義とを総合してナポリ派の代表的画家となった。また、フランチェスコ・ソリメーナ Francesco Solimena（一六五七―一七四七）がバロック絵画の装飾的幻想性を発展させた。ナポリが当時スペインの支配下におかれ、次いでオーストリアやブルボン王家に属したことでスペインあるいはフランドル的な自然主義が混在していたが、一九世紀初頭のジュゼッペ・マンチネリ Giuseppe Mancinelli（一八一三―七五）にも*ナザレ派の影響がみられ、次いで台頭してきたナポリ派のロマン主義も鋭い自然観照の上になりたっている。パリッツィ兄弟の風景画には、反アカデミズムの動きがみられ、ドメニコ・モレリ Domenico Morelli（一八二六―一九〇一）が出て、この派の真の革新者となった。次いで多くの探求的画家が輩出したが、なかでもアントニオ・マンチーニ Antonio Mancini（一八五二―一九三〇）は色と光の効果にすぐれ、躍動的な画によって、一九世紀ナポリ派の代表者となった。〈久保尋二〉

奈良時代の美術 ならじだいのびじゅつ　⇩天平美術

奈良派 ならは　江戸時代の装剣金工の一派で、多くの名工を輩出し繁栄した。初代利輝は寛永元年（一六二四）幕府の抱工となり、寛永六年に六〇歳で没したと伝えられる。二代利宗以降、利治、利永、宗利、利光、利勝、利尚、利信と続いている。この派の作風は概して置金据文色絵の山水・花鳥・人物などの図で、縁頭がもっとも多く、鐔や小柄をもみられる。無銘のもの、利治・利永など個名のほか、「武州住奈良作」とのみ銘したものがある。

同派中もっとも有名なものに、奈良利寿、杉浦乗意、土屋安親の三人がいて、世に「奈良三作」と称されている。また、利寿の門に浜野政随（一六九六―一七六九）がいて一派をなしている。

奈良利寿（一六六七―一七三六）　奈良家三代利治の門人。通称太兵衛。作風は絵画風の肉彫にあり、多く人物を扱う。作品はおもに真鍮地で縁頭が多く、鐔はあまり多くないが、もっとも定評のある代表作は「大森彦七図鐔」（重文）である。

杉浦乗意（一七〇一―六一）　奈良利治の門人寿永に学ぶ。通称太七、初銘を永春。一蚕堂と号し、のち乗意と改める。鑞銀磨地に人物を図とした作がほとんどで、肉合彫を創始した。おもな作品は縁頭・小柄で、仙人・唐人物図が多い。

土屋安親（一六七〇―一七四四）　奈良利治の門人辰政に学ぶ。通称弥五八。晩年は東雨、東翁と号した。作品は鐔・柄頭・小柄など多いが、とくに雅趣ある鉄鐔を得意とする。代表作に「群千鳥図鐔」がある。〈小笠原信夫〉

南画 なんが　江戸中期におこり明治初期に至るまで盛んにおこなわれた、中国明・清絵画の影響を受ける画派の絵の総称。明代以降文人士大夫の絵画様式として整備された「*南宗画」を源泉とし、それとはやや性格を異にする様式に変容したため、区別して南宗画の略称である「南画」の語をもって呼ばれている。また、中国文芸に寄せる厚い憧憬と深い教養を前提としたため、別に「文人画」の呼称も用いられる。

『八種画譜』『芥子園画伝』などの木版画譜や、伊海（伊孚九）ら長崎に来航した清人画家の絵を通じて、南宗画という最新の中国絵画様式を学習した*祇園南海、服部南郭（一六八三―一七五九）、*柳沢淇園（柳里恭）ら初期の南画家は、いずれも漢詩文に教養が深い武士であった。彼らによって紹介されたこの新鮮な画風は、やがて狩野派や土佐派などの既成画派の絵に強い不満をもつ*彭城百川、*池大雅、*与謝蕪村ら町人出身の職業画家の心をとらえることになり、北宗画や日本の伝統絵画など異質な画風をも取り入れて、中国南宗画の枠を越えた独自の幅広い南画様式が大成された。ことに誠実な自然観察と柔軟な描写技法による詩趣の横溢は、様式の整備を追うに急な清代の南宗画と比較しても一段とまさるものがあるといえよう。

大雅・蕪村による日本南画の確立以後、その新風は中央、地方を問わぬ意欲的な画家たちによって迎えられ、各地にすぐれた南画家を輩出する。ことに文化―天保年間（一八一〇―四〇ごろ）の京坂の地は、*岡田米山人、*浦上玉堂、*青木木米、*田能村竹田、*頼山陽、岡田半江（一七八二―一八四六）ら、それぞれに特異な個性を光らせた画家を集めて、南画の黄金期を現出することになる。一方江戸では、来舶清人沈銓（*沈南蘋）の写実的画風や西洋画風をも加えた覇気に富む南画風が形成され、巨匠*谷文晁をはじめ、*渡辺崋山、立原杏所（一七八五―一八四〇）、*椿椿山、高久靄厓（一七九六―一八四三）らが、関西南画壇とは別に一線を画す独特の活躍をみせた。そのほか地方出身の有名画家としては、土佐の中山高陽（一七一七―八〇）、紀伊の桑山玉洲（一七四六―九九）、水戸の林十江（一七七七―一八一三）、仙台の菅井梅関（一七八四―一八四四）、上野の金井烏洲（一七九六―一八五七）、尾張の中林竹洞（一七七六―一八五三）、山本梅逸（一七八三―一八五六）、九州の釧雲泉（一七五九―一八一一）、高橋草坪（一八〇四―三五）らが知られている。

こうした南画の隆盛は、勤皇の志士らに支持されて幕末から明治期にまで持ち越されるが、ようやく形式の踏襲に汲々として情感を枯渇させるようになり、「つくね芋山水」の蔑称を受けながら、ついに芸術創造の使命を終える。明治期のみるべき南画家としては、田崎草雲（一八一五―九八）、田能村直入（一八一四―一九〇七）、安田老山（一八三〇―八三）、*奥原晴湖、野口幽谷（一八二七―九八）、*富岡鉄斎らがあげられる。

また文人的性向を強くもつ南画家にはすぐれた画論書を著わす者も多く、おもな画論書に中山高陽著『画譚鶏肋』、桑山玉洲著『玉洲画趣』『絵事鄙言』、田能村竹田著『山中人饒舌』、中林竹洞著『画法金剛杵』『竹洞画論』、金井烏洲著『無声詩話』などがある。↓別刷「南画」〈小林　忠〉

□米沢嘉圃・吉沢忠著『日本の美術23　文人画』（一九六六・平凡社）▽吉沢忠・山川武著『原色日本の美術18　南画と写生画』（一九六九・小学館）

南宗画 なんしゅうが　「南画」とも略されている。画に南北の別ありと唱導したのは、明の董其昌と友人の莫之竜（ともに江蘇省松江府華亭県出身）で、彼らは禅宗には南北の両派のあることに注目して、これを絵画に利用し、唐時代以来の山水画家を二系統に区分し、南宗画の開祖を唐の詩人王維にあて、北宗画の開山を唐の李思訓とし、前者は荊浩・関同・董源・巨然・米芾らの宋の山水画家、元の四大家の黄公望・呉鎮・倪瓚・王蒙、ことに明の沈周・文徴明らの呉（江蘇省）出身の文人画家とした。後者は李思訓・李昭道父子より宋の趙伯駒・馬遠・夏珪、元の趙孟頫、明の戴進・李在・呉偉・呂紀・林良らの宋・明の画院の画人および官僚画人で青緑山水画家をこれにあてた。つまり、特殊な官僚出身者を除いてはすべて専門画家である。明時代の画院の画家は、南宋画院の伝統をうけているので浙江省の出身者が多く、福

建省の出身者もあったが、これを浙派として画は巧みであっても高雅な文人的風格のないものとけなした。この主張は大きく社会に影響して、明末から清朝になると専門画家の地位はまったく認められず、董其昌の弟子の王時敏などの江蘇出身者が正統派として画壇を支配することになった。爾来、南宗画という文字は使われず文人画の名称が用いられてきたので、他省出身の文人画家もあえて異を唱えなかったが、文人画にもまた官僚的文人画派と在野的文人画派（表意派）が分かれ、たとえば八大山人・石濤や揚州八怪画人の金冬心・鄭板橋のごとき画人が現われるが、専門画家は最近の斉白石に至るまで画壇に地位を得ることは不可能であった。〈杉村勇造〉

南禅寺 なんぜんじ　京都市左京区南禅寺福地町。この地には仁寿年間（八五一―八五四）に藤原関雄の山荘があり、まずその故地が禅林寺となった。文永元年（一二六四）には亀山天皇の離宮が禅林寺の南に営まれ、禅林寺殿といい、持仏堂である上御堂（南禅院）があった。一方皇統争いの結果、亀山上皇は正応元年（一二八八）一〇月に禅林寺殿で出家され、正応四年（一二九一）離宮を寺とし、東福寺第三世大明国師無関普門を開山として禅林禅寺を興された。しかし無関普門はまもなく入寂したので、弟子の南院国師規庵祖円が継ぎ、永仁元年（一二九三）の仏殿をはじめ、つぎつぎと伽藍を造営した。永仁七年には亀山法皇は宸筆の願文をもって遠江国初倉庄、加賀国小坂庄、筑前国宗像庄三か所を寺領に寄進された。正安年間（一二九九―一三〇二）に瑞竜山太平興国南禅禅寺と寺号が改まっている。至徳三年（一三八六）には五山の上に列する、禅寺最高の格が与えられた。室町時代にはたびたび火災に会い寺は衰微したが、慶長一一年（一六〇六）豊臣秀頼は法堂を再建、また第二七〇世の住持以心崇伝が徳川家康と結んで江戸幕府の援助を受けた。そして慶長一五年（一六一〇）の皇居御造営に際して天正造営の清涼殿を下賜されて大方丈にし、小方丈は伏見城の旧殿舎を移したと伝える。寛永五年（一六二八）に藤堂高虎が現在の三門を再興した。また崇伝は山内に金地院を建てて住し、寛永五年院内に東照宮を建てている。南禅院は元禄一六年（一七〇三）桂昌院によって復興された。明治二八年（一八九五）仏殿・法堂が焼け、法堂のみ再建されて今日に至っている。

南宗画　董其昌「秋林書屋図」 紙本墨画

南禅寺　方丈庭園は慶長年間の作庭で、竜安寺の石庭と同じく「虎の子渡し」の庭といわれ，小掘遠州作と伝えられる

国宝の本坊方丈（桃山）は大方丈と小方丈に分かれる。大方丈は入母屋造・柿葺、小方丈は前面が大方丈に接続し、背面切妻造、柿葺で、両者とも内部は多くの部屋に分かれ、各室に桃山時代の障壁画がある。大方丈広縁の牡丹唐草や竹に虎の欄間はみるべきである。重文では金地院方丈（桃山）、三門（江戸）があり、三門は歌舞伎「金門五三桐」では石川五右衛門がここに住んだとしており、民間によく知られた門である。また重文の金地院八窓席茶室（江戸）は方丈に付属し、三畳台目の席で、六畳の水屋がつく。ほかに東照宮社殿（江戸）、勅使門（江戸）がある。

絵画では重文の本坊方丈障壁画群一二〇面（桃山）がある。紙本金地着色および紙本着色のおびただしい障壁画群で、襖絵および床や壁の貼付絵からなる。これらの作者についてはかならずしも明らかではないが、いずれも狩野派の様式をもち、元信系、永徳系の画風、宗秀・光信・山楽らに擬する説のあるものなど多彩である。なお小方丈虎ノ間の紙本着色群虎図障壁画（江戸）は伝狩野探幽筆で、作風もいちばん新しい。絹本淡彩薬山李翺問答図一幅は伝馬公顕筆、宋代の禅会図の一例である（以上南禅寺蔵）。国宝の絹本着色『秋景冬景山水図』二幅（宋）は甲斐、身延山久遠寺蔵の『夏景山水図』と揃いになるもので、いわゆる宋より伝わった四季山水図四幅対の三幅がこったものである。徽宗皇帝筆の伝もある南宋山水画の名品である。紙本墨画『渓陰小築図』一幅（室町）は応永二〇年（一四一三）河東真玄の序に、大岳周崇以下六人の禅僧の賛詩がついている。応永期詩画軸の代表作で、明兆の画風に近いとされる（以上金地院蔵）。また、天授庵の方丈襖絵三二面（桃山）も重文に指定されている。

書では、亀山天皇宸翰禅林寺御起願文案一巻（鎌倉）が国宝で、永仁七年（一二九九）三月五日、遠江国初倉庄、加賀国小坂庄、筑前国宗像庄を南禅寺に寄進されたことを記しておられる（南禅寺蔵）。また金地院にある崇伝の日記、紙本墨書本光国師日記四六冊（江戸・金地院蔵）が重文。

工芸では、重文の鎌倉彫牡丹模様香合（室町）がある。本坊方丈前庭園（江戸）は名勝に指定されている。広い白砂敷の奥に、塀際に沿って石を配した枯庭である。また南禅院庭園（史跡名勝・鎌倉）は鎌倉時代の手法による池泉回遊式庭園の面影を伝えているが、元禄ごろの改造で池泉鑑賞式に改められている。金地院庭園（特別名勝・江戸）は白砂敷の中に力強い鶴島・亀島を築き、石組も雄大感がある。江戸初期を代表する鶴亀式枯山水庭園である。〈斉藤　孝〉

南都七大寺 なんとしちだいじ　南都奈良付近にある七つの大寺院を称していう。ふつうには、東大寺・興福寺・元興寺・大安寺・薬師寺・西大寺・法隆寺の七寺をいうが、法隆寺を除き、唐招提寺を加えたり、西大寺・法隆寺を除いて、新薬師寺・弘福寺を入れるという説もある。

南蛮美術 なんばんびじゅつ　桃山時代から江戸時代初頭にかけて流行した西洋風美術の総称。当時ポルトガル人やスペイン人らの西洋人は、南方経由で日本に来航したため、南方の外国人という意味で「南蛮人」とよばれた。これら南蛮人によってもたらされた西洋の文物や風俗に触発・影響されてできた異国的な美術を、一般に「南蛮美術」とよんでいる。作品の多くは、江戸時代のキリスト教禁制による過酷な弾圧を逃がれられずに失われ、わずかに隠し伝えられた比較的小形な絵画や工芸品などによって、往時の盛況がしのばれるにすぎない。その最盛期は、キリスト教の教勢が頂点に達し南蛮風俗の流行する一六世紀末から一七世紀初頭に求められ、寛永年間（一六二四―四四）に整備される徹底的な禁教政策の実施によって、実質的な活動を終焉するに至る。

天文一八年（一五四九）イエズス会士フランシスコ・ザビエル **Francisco Xavier** が来日のおりに聖母マリアの画像をもたらして以来、布教のために来日した宣教師たちによって多くの宗教絵画が請来された。やがてキリスト教の流布とともに宗教画の需要も増大し、輸入洋画だけにたよることが不可能になったため、天正一一年（一五八三）西洋画法の教授としてジョバンニ・ニコラオ **Giovanni Nicolao** が来日、教会内のセミナリオ（修学寮）において日本人画家の育成が進められた。セミナリオでは油絵、フレスコ、テンペラ、銅版画などの本格的な西洋画の技術が伝授されたが、現在のこる作品を見ると、和紙に日本の絵具で描かれたものが多い。日本人画家の制作になる宗教画の遺品としては、『マリア十五玄義図』（京都大学・東家蔵）、『親指の聖母』（東京国立博物館蔵）、『聖フランシスコ・ザビエル像』（神戸市立南蛮美術館蔵）などが知られている。こうした布教の手段として宗教画制作に始まった日本の洋風画は、やがて鑑賞本位の非宗教画にも筆を染めるようになる。その多くは日本の伝統的な装飾画形式である屏風に描かれ、『泰西王侯騎馬図』（神戸市立南蛮美術館・藤井家蔵）、『レパント沖戦闘・万国図』

（村山家蔵）、『二十八都市・万国図』（御物）、『洋人奏楽図』（永青文庫・熱海美術館蔵）などの西欧的な題材を扱った大作がある。小品としては、初期洋画家のうちで例外的にその名を画面に記す信方（生没年不詳）の作品『婦女弾琴図』（大和文華館蔵）と『日教上人像』（青蓮寺蔵）が名高い。このようにキリスト教の伝来とともにはなやかな開花をみた初期洋画も、江戸初期のキリスト教禁制によって制作を停止され、中央画壇にさしたる影響を及ぼすことなく終わった。

工芸方面では、南蛮趣味の流行にうながされ、西洋風な意匠による漆器・陶器・金工品などがつくられた。ことに漆器においては「南蛮漆芸」とよばれる異国的な作風をもつ一群が現われ、キリスト教関係の器具のほか、南蛮人の風俗や葡萄唐草などの欧風文様を装飾意匠として用いた新鮮な作例が遺存している。前者を代表するものに『葡萄蒔絵聖餅箱』（東慶寺蔵）があり、後者の例としては『南蛮人蒔絵曲彔』（瑞光寺蔵）、『南蛮人蒔絵鞍』（東京国立博物館蔵）、『蒔絵二重短刀箱』（本間美術館蔵）などがある。また西洋人の趣味と用途に合わせた輸出品も盛んに制作されたらしく、『秋草蒔絵宝石箱』（東京国立博物館蔵）や『清水寺住吉蒔絵西洋双六盤』（山県家蔵）などがのこっている。陶器においては、織部焼が西洋の事物や文様を好んで絵付に用い、『織部南蛮人燭台』など異色の作品を制作している。さらにローマ字を透かしたり象嵌した「法安鐔」、キリスト教の紋章と一五七七の西暦が陽刻された西洋風の鐘『南蛮鐘』（春光院蔵）など、金工方面にも南蛮趣味の反映を認めることができる。〈小林　忠〉

▢岡本良知著『日本の美術19　南蛮美術』（一九六五・平凡社）　▽荒川浩和著『南蛮漆芸』（一九七〇・美術出版社）　▽坂本満・菅瀬正・成瀬不二雄著『原色日本の美術25　南蛮美術と洋風画』（一九七〇・小学館）

南蛮美術　〈上〉南蛮屏風　紙本金地着色　六曲一双屏風の右隻　163.5×362.0㎝　大阪南蛮文化館　〈左〉イエズス会紋章入り聖餅箱　高さ9.3㎝　径11.1㎝　南蛮文化館　総体に黒漆を塗り，金銀の平蒔絵に螺鈿をまじえたもの。蓋表の文字はイエズス会の標章

ニ　に

ニコルソン　Ben Nicholson　（一八九四―一九八二）

イギリスの画家・彫刻家。バッキンガムシャー州デンハムで一八九四年四月一〇日に画家夫婦の間に生まれた。スレード美術学校に一時在籍したが、退学後七年間ヨーロッパ、アメリカ各地を転々とし、その後はコーンウォール、ロンドン、パリで制作した。その間に*ブラックの影響を受け、次いで*ミロ風の抽象画に転じ、さらに三四年の*モンドリアンとの出会いを契機として幾何学的抽象画に移った。彼の作品は、直線や円による幾何学的形体を厚さの異なる平面で構成し、レリーフ状に組合せ、重ね合せた独創的なものである。白一色で陰影の織りなすリズムや緊張感を強調する場合、平面を調和のとれた色彩で塗り分ける場合、材料の肌合を残す場合があり、幾何学的構成ながら、厳格さを避けて抒情性を加えたものである。具象的形体を残す油彩画や筆のタッチを加えた作品も残した。八二年二月六日没。〈田中文雄〉

西川春洞　にしかわしゅんとう　（一八四七―一九一五）

明治の書家。名は元譲、字は子謙、春洞はその号。弘化四年五月二五日、肥前（佐賀県）唐津藩の医者の家に生まれたが、幼少のとき父とともに江戸に出て、漢学を平田彬斎に学び、神童と称せられた。書は中沢雪城の門人であるが、早くから祖父の亀年に学んでいた。長じて家業を捨て、文墨を事とし、また維新の志士とも交渉があったが、官界には入らず、明治書道界の大立物となった。大正四年八月一〇日没。

春洞の書は*唐様から入ったが、いち早く清朝の新傾向をとりいれ、またかの地の金石趣味を広く身につけ、篆隷楷行草の各体をことごとくよくした最初の一人といえよう。作品に対する態度は非常に厳密で、いちいち古碑帖について出典をたずね、根拠のない字形はけっして書かないという風であった。春洞は自身盛名が高かったばかりでなく、多くのすぐれた門人を輩出し、一大勢力をなしたが、その影響は今日でも衰えず、故芸術院会員豊道春海（一八七八―一九七〇）は門人中の一人、現芸術院会員・文学博士西川寧（一九〇二―　）はその嗣子で、その門流は謙慎書道会に結集し、日展の中心勢力となっている。〈伏見冲敬〉

西川祐信　にしかわすけのぶ　（一六七一―一七五〇）

江戸中期の浮世絵師。京都の人で、幼名を庄七郎、のち宇右衛門、祐助と称し、文華堂、自得叟などと号した。狩野・土佐の二派に学び、これを折衷して一家の風を形成した彼は、宝永五年（一七〇八）刊の『本朝新堪忍記』にはじめて署名、それ以前の無署名時代を含めて前後約五〇年間にも及ぶ長い作画期間を、一流の挿絵画家として京都の出版界に君臨したのである。その版本作品は実に二〇〇余種を数え、代表作に『百人女郎品定』（一七二三刊）、『絵本倭比事』（一七四二刊）がある。後者に収められた「画法彩色法」は浮世絵師が著わした数少ない画論として貴重視される。肉筆画も得意とし、気品に富む美人風俗画に佳品が多い。寛延三年七月一九日に没したが、死後その画風は江戸に流行し、*奥村政信や*鈴木春信など江戸の浮世絵師たちに大きな影響を及ぼした。〈小林　忠〉

西川祐信　「柱時計と美人図」　絹本着色　88.3×31.0㎝　図案家としても非凡な才能をもっていた彼の資質は，着物に散りばめられた小菊の模様描写にもよくうかがえる

錦　にしき

古くは丹白黄といい、多色の文様を織り出したものを総称していたようである。法隆寺裂の中の蜀江錦や広東錦（多色の緋織）や綴織

錦　〈上〉獅嚙文長斑錦　（7，8世紀ごろ）　東京国立博物館　〈左〉主珠羯磨文錦横被　京都　仁和寺　寺伝では性信法親王所用となっており，平安中期以後のものと思われる

（現在でも綴錦という言葉がある）はすべて錦であり、さらに古く『魏志倭人伝』の青緯錦などというものも、実体はわからないが、同じような性質のものであったのであろう。

　このような上代のいくつかの多色な模様織の中から、二色以上の織糸を用いて、文様と地を織り出し、しかも数色の糸を同時に織込んだ中から、必要な色だけを表面に浮かせていく技法をもったものが一つの系統として伝承されて、上代錦から平安朝風な倭錦となり、さらに中世から近世の錦までに至ったのがわが国の錦である。

　上代錦には、大きく分けて二通りある。その一つは、経糸にいくつかの色糸を順に繰り返して整経し、これに二種の緯糸を用意して、まず最初に地織のための緯糸を通して、三色なら三本の経糸を一束にして、平織または綾織に地組織を織る。次に第二の緯糸を用いてこの経糸の中から表面に表わそうとする色糸だけを拾っていく。次にまた地組織を織るという操作を繰り返していくもので、これは経糸に色糸が用いられるので経錦という。この錦の技法は非常に古く、現存する資料では中国の漢代のものがあり、わが国へはその技術が伝わったものと思われる。法隆寺裂の中の蜀江錦はこの技法による経錦である。

　この古様の経錦が、ちょうどこれを九〇度回転して経緯糸が逆になったのが緯錦で、中国では、唐代になっておこなわれたものらしく、わが国へは奈良時代にはいってからこの技術が伝わったようである。すなわち、経糸に地組織を作る母経糸と、必要の色糸を拾って表へ浮かす役をする蔭経とを交互に配し、これに色糸の緯糸を打ち打んでいくもので、経錦に比して色数も多く、また文様も大形のものが自由に織出すことができるようになった。今日正倉院に伝わる錦には、この技法による緯錦が多い。法隆寺蔵の「四騎獅子狩文錦」は中国唐代のもので、おそらく現存する当時の緯錦の遺品としてももっとも大形のものであろう。

　緯錦の発達によって、古様の経錦は次第におこなわれなくなり、これ以後わが国の錦はすべて緯錦である。平安時代になると上代の緯錦は、その組織に変化を生じ、文様にも一般に小形のものが多く見られる。さらに鎌倉期から室町期には新たに二重織の技法による両面錦がおこなわれた。近世にはいってからは、模様織には中国系の金襴や朱珍や、綴取式の多彩な唐織などが盛行し、いわゆる倭錦は一部の有職織物などを除いては次第におこなわれなくなった。〈山辺知行〉

錦絵　にしきえ　⇨浮世絵

西本願寺　にしほんがんじ　⇨本願寺

西村重長　にしむらしげなが　（？—一七五六）　江戸中期の浮世絵師。はじめ影花堂と号し、のちに仙花堂と改めた。享保一〇年（一七二五）ごろから浮世絵界に登場、美人画家として活躍した。画風ははじめ鳥居清信の影響をみせるが、次第に*奥村政信や京都の*西川祐信などの長所を学び、一家の風を形成するに至る。作品は漆絵に属するものが多く、紅摺絵のほか、「水絵」と呼ばれる淡彩調の特殊な色摺版画も試作している。そのほか、『美人三幅対』と名づけるような細判三枚続きの形式を創案し、西洋の遠近法をとり入れた「浮絵」や白抜きの「石摺画」など、数々の独創的な試みに新鮮な成果を発表した。宝暦六年六月二七日没。代表作に『新吉原月見之座敷』『風流邯鄲枕』（いずれも東京国立博物館蔵）があり、弟子に*石川豊信が出ている。〈小林　忠〉

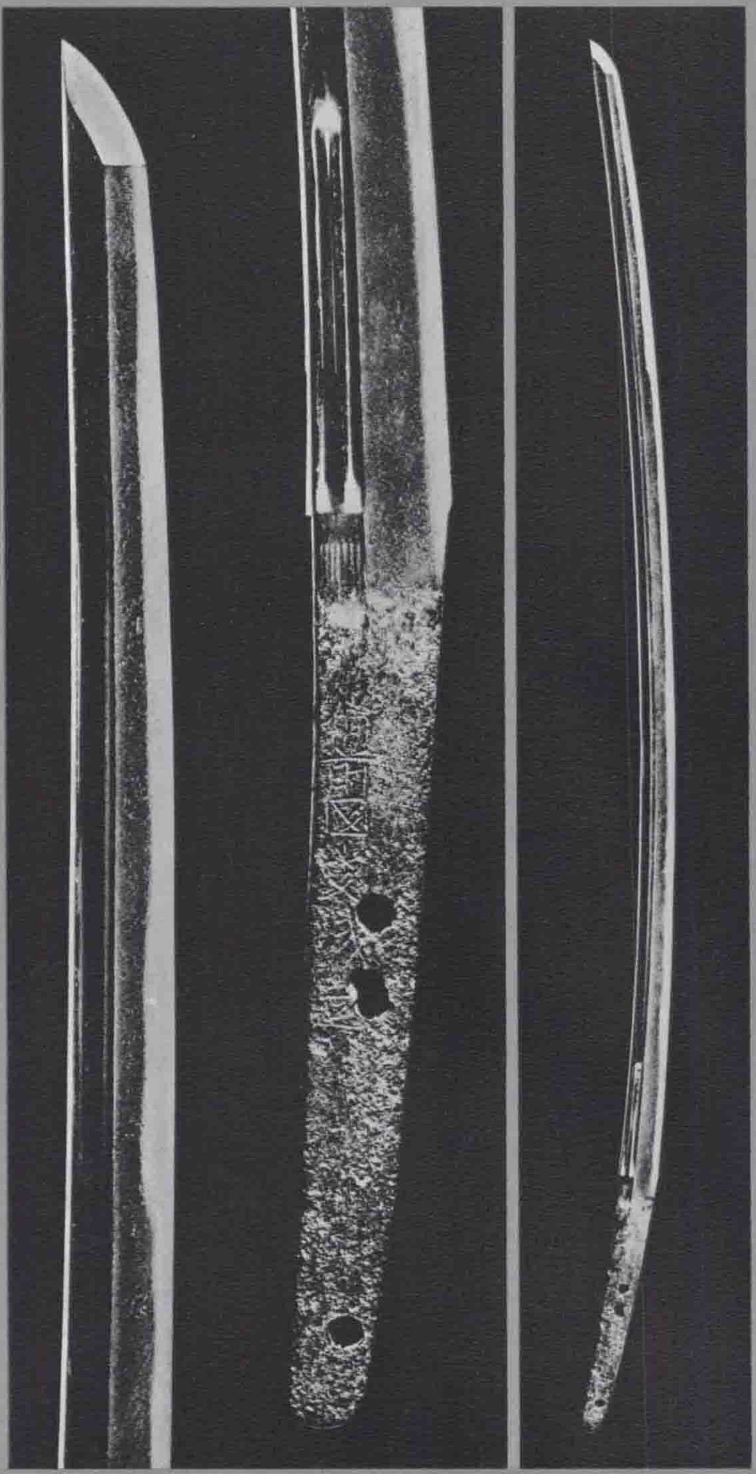
西山翠嶂　にしやますいしょう　（一八七九—一九五八）　日本画家。本名卯三郎。明治一二年四月二日、京都に生まれる。*竹内栖鳳に師事し、また京都市立美術工芸学校に学んだ。はじめ京都の諸展で受賞したが、一般にその名を知られたのは文展（一九〇七開設）以後である。終始官展作家として活躍し、その審査員をしばしば勤め、芸術院会員・帝室技芸員に任ぜられた。栖鳳なきあとは京都画壇だけでなく、日本画壇の長老として重きをなした。また、画塾青甲社で門弟を育成し、京都市立絵画専門学校の校長を勤めた。昭和三二年（一九五七）文化勲章を受け、翌三三年三月三〇日没した。代表作に『落梅』『牛買い』『黒豹』などがあり、京都写生派を近代的に抒情味をもって展開した。著書に随筆『大朴無法』がある。〈関　千代〉

二条城　大広間一の間（国宝）　将軍の公式の対面所で，豪華な書院造の典型。この部屋は一段高い上段の間になっており，床の間，違い棚，帳台構えなどがある

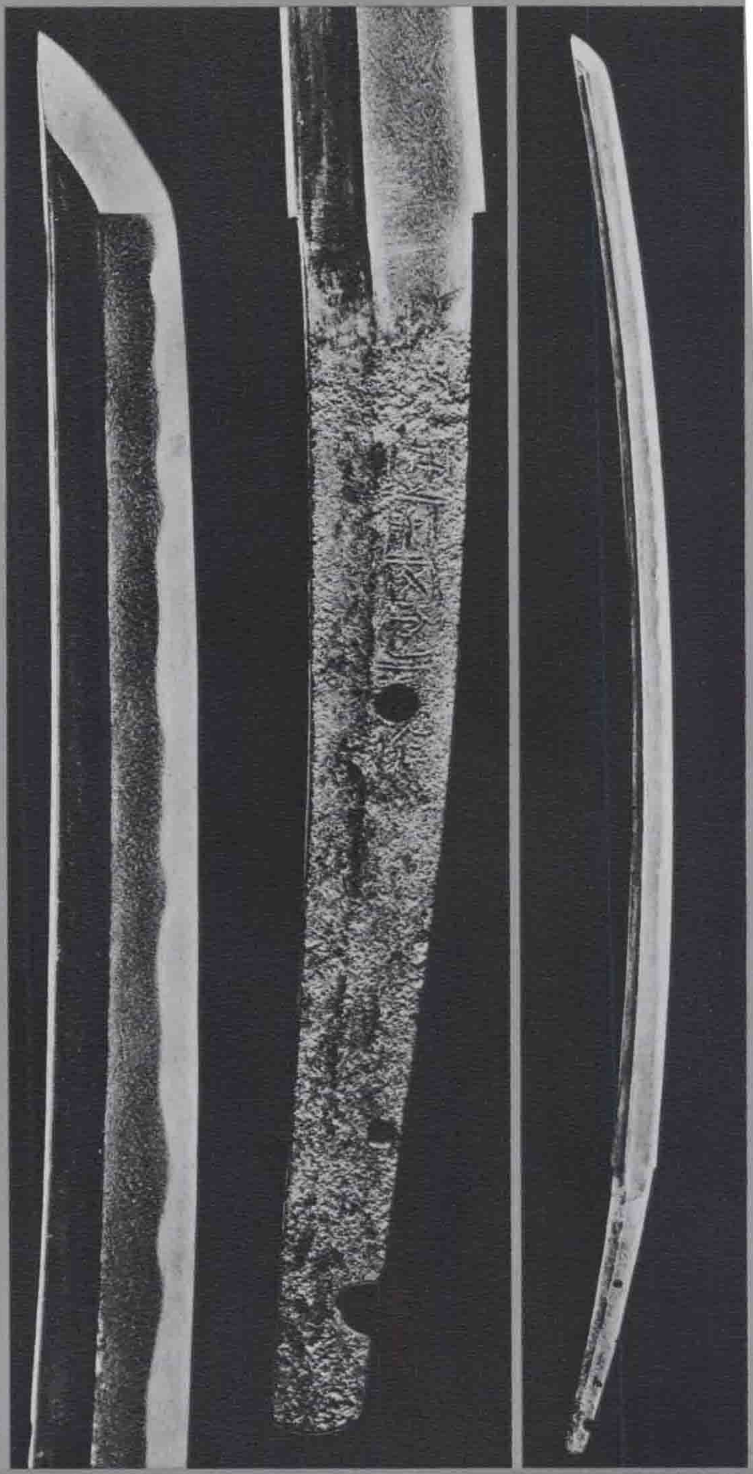
二条城　にじょうじょう　京都市中京区にある。江戸幕府が将軍上洛時の宿館として京都に設けた城。大坂の陣以前徳川家康と豊臣秀頼の会見、一五代将軍徳川慶喜の大政奉還上表など、歴史的事件の舞台となった。明治一七年（一八八四）離宮になったが、昭和一四年（一九三九）京都市に下賜され、一般に公開されている。現存する建物のうち、二の丸御殿は近世初期の大名居館の唯一の遺構として、建築・絵画・彫刻・庭園の各分野を総合した当時の代表的作品である。

〔沿革〕徳川家康の上洛のため、神泉苑北方の地を選び慶長七年（一六〇二）に着工したのに始まる。翌年の征夷大将軍宣下のさいの参賀に用いられ、天守・櫓などは同一〇年ごろできあがった。さらに寛永元年（一六二四）から三年にかけて、三代将軍家光が上洛して後水尾天皇の行幸を迎えるために大規模な拡張工事をおこない、本丸や行幸御殿を新造した。現存する二の丸御殿もこのときの改築になるものと考えられる。その後、寛延三年（一七五〇）に天守が焼失し、天明八年（一七八八）には本丸御殿も焼失、行幸御殿その他の建築は、幕末に仙洞御所その他に移された。現存するのは遠侍、式台、大広間、黒書院（小広間）、白書院（御座之間）（以上国宝）、台所、唐門などからなる二の丸御殿と、東大手門、北大手門、隅櫓などで、今の本丸御殿（重要文化財）は明治二六年京都御所にあった桂宮家の御殿を移築したものである。

〔様式〕二の丸御殿は五棟の建物を庭園に面して雁行形に配置し、このうち最初の遠侍と式台は控えの間で、大広間は公式の謁見の間、黒書院と白書院は小人数での対面に用いられた。各建物とも*書院造の様式に従い、式台以外の四棟は上段、押板、違棚、付書院、帳台構などを備えた広間の間取によっている。内部は襖、壁に狩野探幽と



2

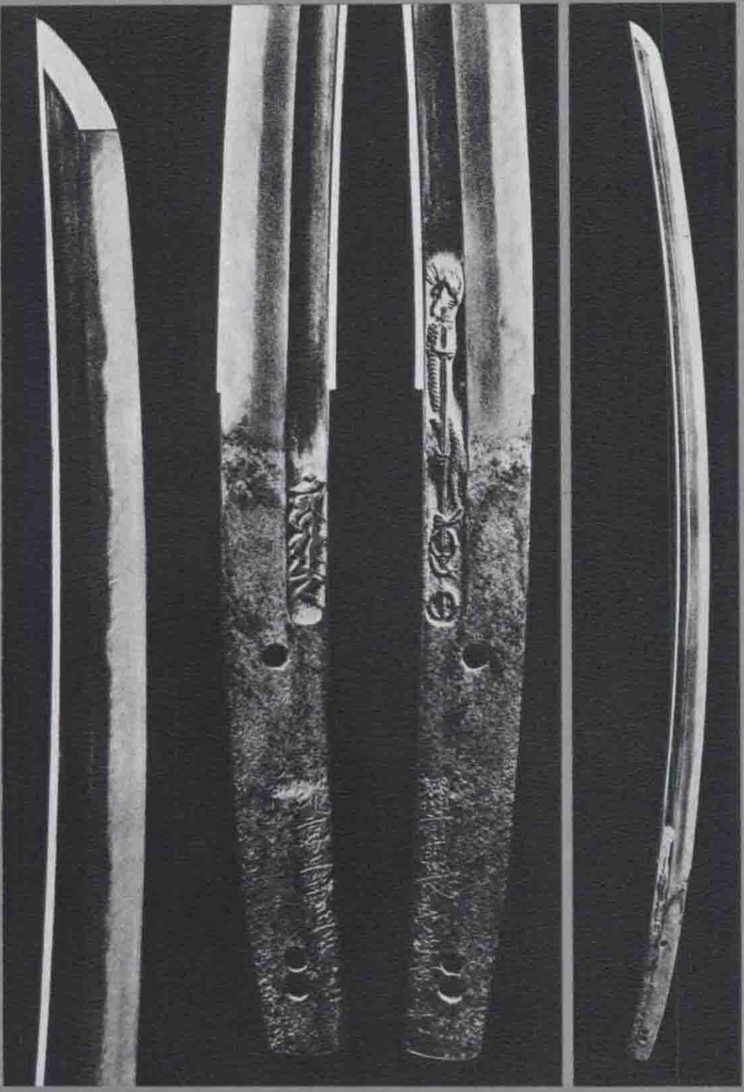


1

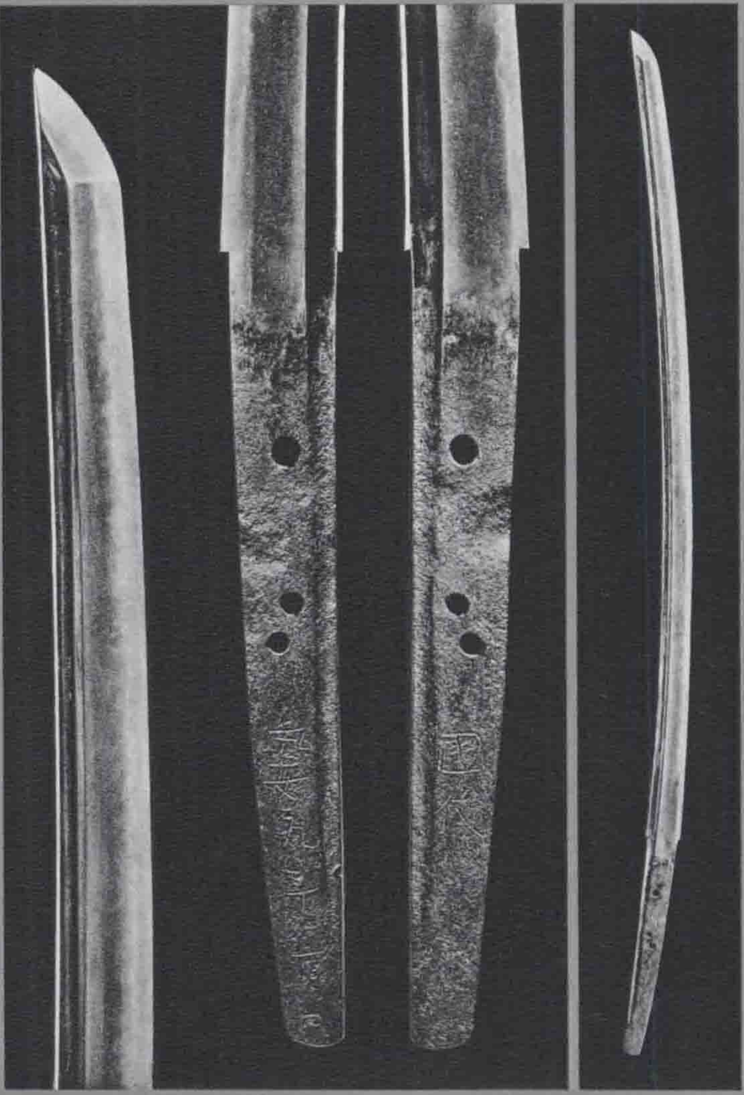
1. 太刀　銘「備前国包平作」(名物太包平)　平安時代　長さ89.23cm　反り3.5cm　元幅3.7cm　国宝　東京国立博物館

2. 太刀　銘「備前国友成造」　平安時代　長さ78.93cm　反り2.42cm　元幅2.85cm　国宝　東京　山本家

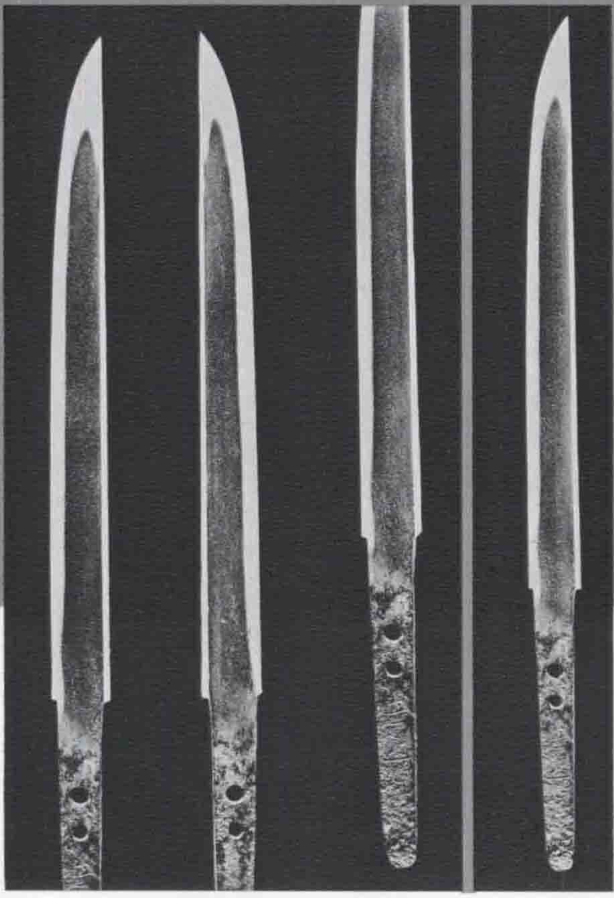
日 本 刀



4



3

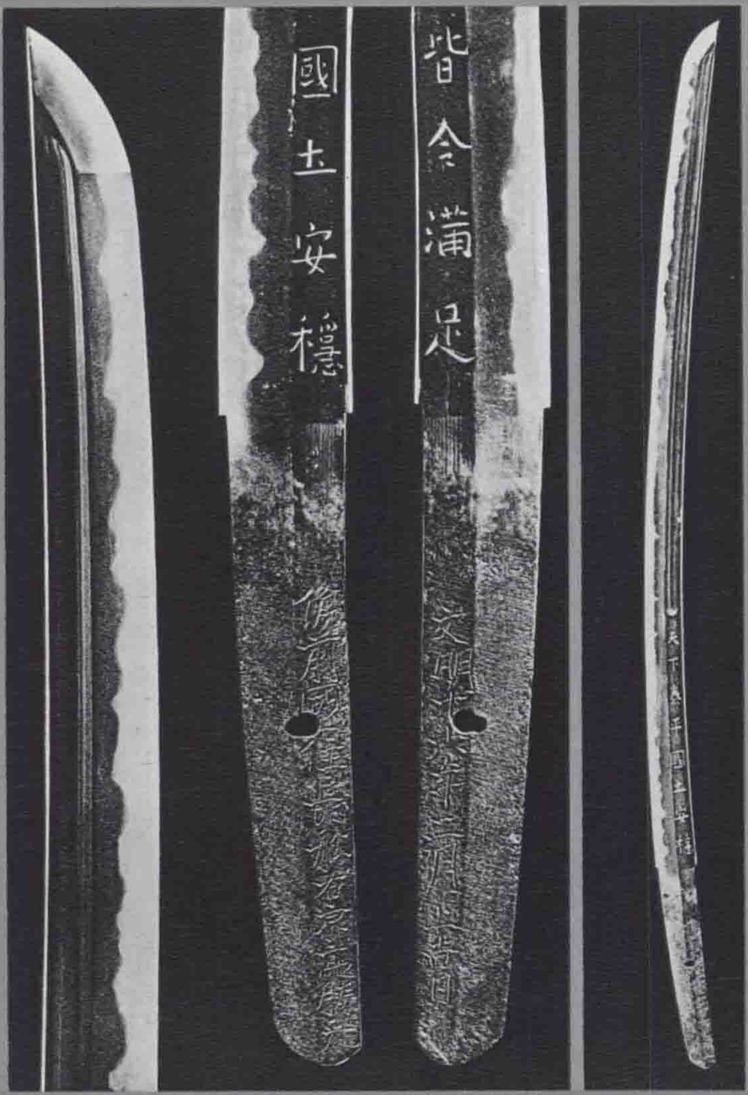


5

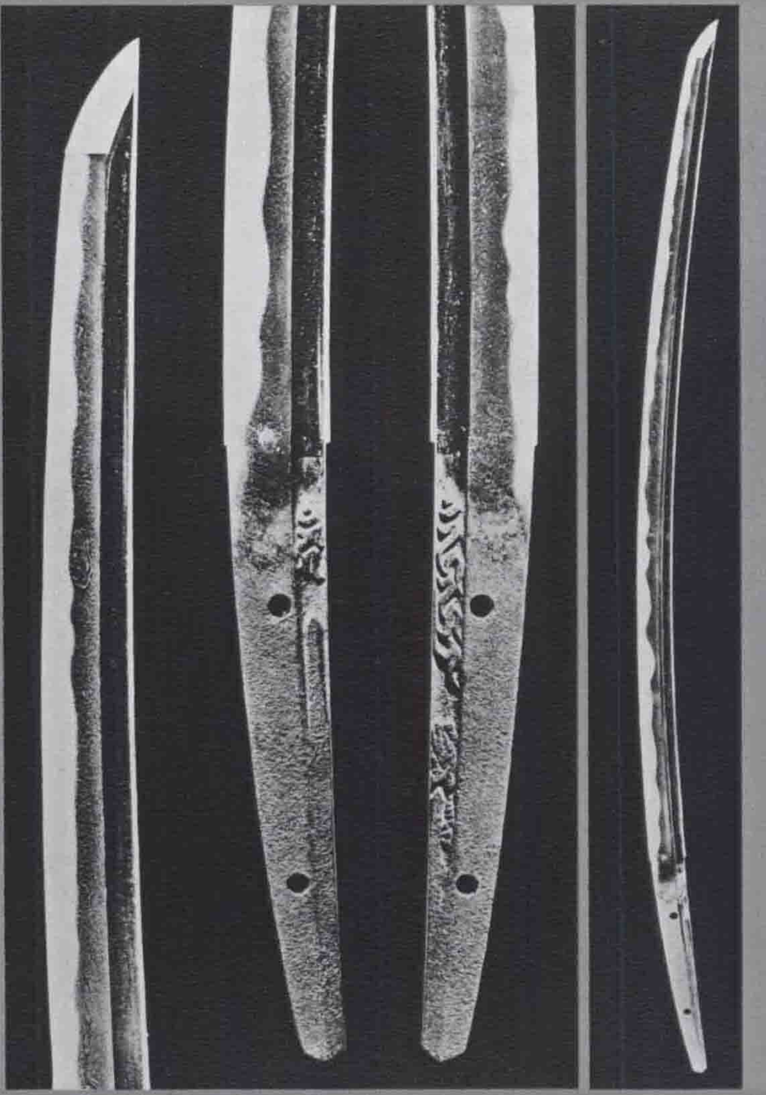
3. 太刀　銘「国俊 弘安元年十二月日」　鎌倉時代　長さ77.87cm　反り2.12cm　元幅3.18cm　東京国立博物館

4. 太刀　銘「備前国長船住景光 元亨二年五月日」（小龍景光）　鎌倉時代　長さ73.93cm　反り3.03cm　元幅2.94cm　国宝　東京国立博物館

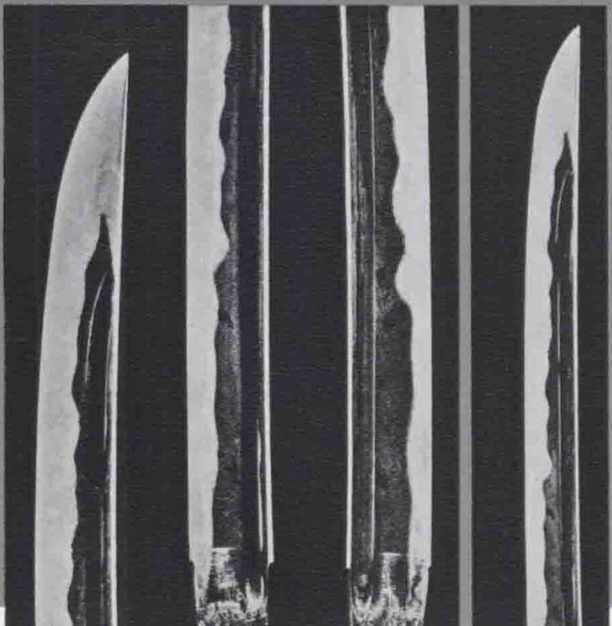
5. 短刀　銘「吉光」（名物厚藤四郎）　鎌倉時代　長さ21.82cm　内反り　元幅1.88cm　国宝　東京国立博物館



7



6

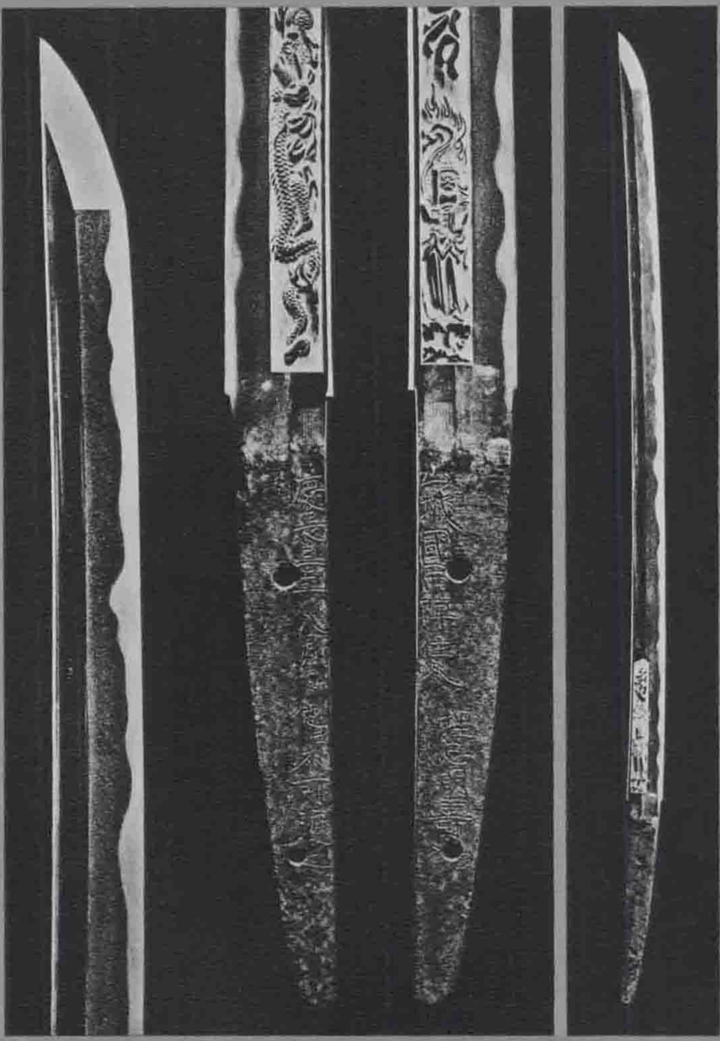


8

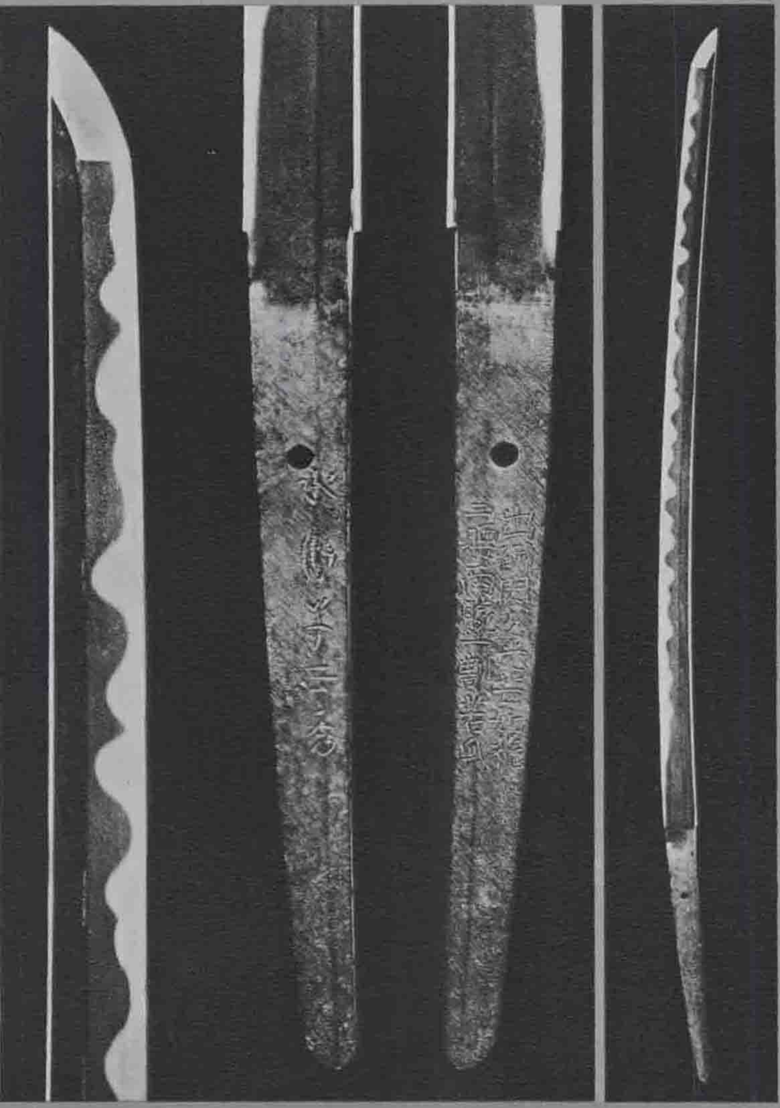
6. 刀　無銘　伝正宗（名物観世正宗）　鎌倉時代　長さ64.39cm　反り1.82cm　元幅2.8cm　国宝　東京国立博物館

7. 刀　銘「備前国住長船右京亮勝光 文明十六年二月上吉日」　室町時代　長さ72.42cm　反り1.82cm　元幅3.27cm　静岡　石居家

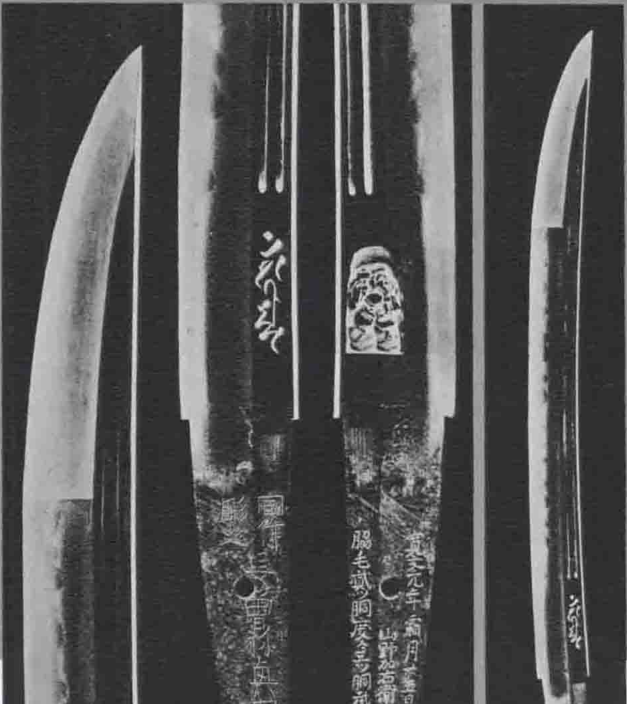
8. 脇差　銘「宇都宮大明神 八幡大菩薩　相模国住人広光 文和五年卯月日」　南北朝時代　長さ32.12cm　反り0.15cm　元幅2.67cm　重文　栃木　斎藤家



9



11



10

9. 刀　銘「山城国西陣住人　埋忠明寿(花押) 慶長三年八月日　他江不可渡之」　桃山時代　長さ64.7cm　反り0.9cm　元幅3cm　重文　東京　相馬家

10. 脇差　銘「同作彫之　長曽祢興里虎徹入道 寛文元年霜月廿五日　脇毛弐ツ胴截断山野加右衛門六十四歳永久(花押)」　江戸時代　長さ49.69cm　反り1.21cm　元幅3.94cm　香川　津島家

11. 刀　銘「水心子正秀 出硎閃々光芒如花　二腰両腕一割若瓜」　江戸時代　長さ69.24cm　反り1.21cm　元幅2.88cm　東京　木村家

その一門による極彩色の障壁画を描き、文様彩色の格天井や孔雀などの欄間彫刻を用いる。二の丸庭園（特別史跡名勝）は池と中島を中心にして、石組と樹木を配置した回遊式庭園で、寛永年間（一六二四―四四）の造営において作事奉行を勤めた小堀遠州の作庭になるもの。本丸御殿のほうは二の丸の武家風な豪壮さと対照的に、瀟洒な公家風な建物（一八四七）である。〈大河直躬〉

🕮藤岡通夫著『原色日本の美術12　城と書院』（一九六八・小学館）▽平井聖著『日本の美術13　城と書院』（一九六五・平凡社）

日光東照宮　にっこうとうしょうぐう　栃木県日光市山内にあり、徳川家康の霊（東照大権現）を祀る神社で、正式には東照宮という。徳川家康は元和二年（一六一六）に駿府城で没し、その遺骸は遺言に従って久能山に埋葬されたが、翌年四月に日光に社殿が造営され、遺骸もその奥社に移された。この元和造営の東照宮は三代将軍家光の命により寛永年間（一六二四―四四）に全面的に改築され、現在の東照宮ができ上った。その後、本社や陽明門の屋根が檜皮葺から銅板瓦葺に改められたり（一六五四）、奥社の石造の宝塔や唐門が地震により崩壊し、銅製のもので再建されたり（一六八三）、五重塔が焼失して（一八一五）再建する（一八一八）というような若干の変更があるが、建築の大部分は右の寛永造替の状況を伝える。

〔配置〕境内は自然の地形を石垣、石段、石敷の参道によって有機的に区画、連絡されており、(1)表参道から千人升形広場まで、(2)表門から陽明門までの表神域、(3)陽明門内の本社を中心とする内神域、(4)宝塔を中心とする奥社、の四つを主要部分とし、建物の総数も五〇棟余に達する。千人升形の周囲には石鳥居、五重塔、表門などがあり、表神域には神庫、神厩、水盤舎、鐘楼、鼓楼、本地堂などが配置されている。内神域は本殿を中心にして透塀（玉垣）と回廊が二重にとりまき、陽明門、唐門などの門や、神楽殿、神輿舎などが配置され、本殿背後の山上の奥社には家康の遺骸を埋めた銅製の宝塔や拝殿、宝庫などがある。

〔建築様式〕各建物はその位置や性格によって、軸部の建築様式をはじめ色彩、彫刻その他がいちじるしく異なっており、参拝の順序に従って、それらが変化、対照の効果を生みながら次第に精巧、華麗な中心部に向かって表現を高めてゆくところに大きな特色がある。周辺部では、和様（神庫・水盤舎など）、唐様（本地堂・鐘楼など）、書院造（神厩）などを建物によって使い分けているが、中心にある本社、陽明門、唐門は唐様を主とし、それに他の様式や特殊な変形などの手法を加えて精密で高度な表現を意図している。建築の軸部の色彩も右の様式と密接に関係しており、周辺の建築では朱塗あるいは黒塗であるが、中心の建築では軸部に白い胡粉塗を用い、それに黒や朱や金が加わっている。そのほか軒の組物や桁などには極彩色の文様彩色を用い、羽目板や欄間には多く花鳥などの透の彫刻をはめ、頭貫や尾垂木などの先端にも竜、唐獅子、獏などの彫刻を用いる。陽明門は配置上でも建築表現の面でも東照宮の中心となる建築で、正面柱間三間の比較的小規模な二層の楼門であるが、軸部の唐様と各種の竜や中国の故事などを主題にした多数の彫刻群、白と黒と金を主とする色彩によって、それまでの日本建築にはない独特の表現をつくっている。本社は本殿、石の間、拝殿からなるエ字型の平面をもち、このような形式は東照宮にちなんで権現造と呼ばれる。本社の内外は彫刻、壁画、彩色で豪華に装飾され、とくに拝殿東側にある将軍着座の間の壁面や天井には唐木（外国産の銘木）を使用した精巧な装飾がある。正面の唐門は小規模であるが、特殊な変形をした屋根や軸部の構造と、繊細な彫刻や七宝の飾金具に特色があり、その手前の回廊の蟇股に有名な眠り猫の彫刻がある。

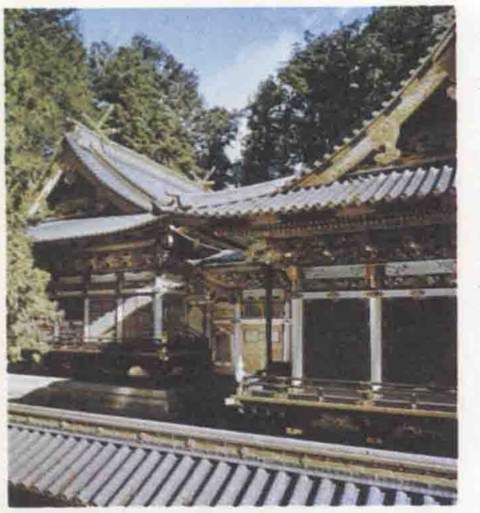
これらの東照宮の建築工事の指導は幕府作事方大棟梁*甲良豊後宗広により、彩色工事は*狩野探幽とその一門によっておこなわれた。東照宮の建築様式は、その後も代々の徳川将軍の霊廟に用いられ、さらには江戸時代を通じて建築界に大きな影響を与えた。

〔大猷院〕同じ日光山内にある三代将軍家光の廟。東照宮の影響のいちじるしいもので、建築の種類や配置に類似点が多いが、建築の表現は豪華さより繊細で洒落た性格になり、とくに唐様仏殿の様式をとりいれた本殿や、明の様式をとりいれた皇嘉門には精巧な技法がみられる。〈大河直躬〉

🕮大河直躬著『日本美術20　桂と日光』（一九六四・平凡社）▽岩宮武二著『東照宮』（一九六三・美術出版社）

日展　にってん　⇩官展

日本画　にほんが　日本の絵画という意味であるが、現代では西洋画（洋画）と区別するために用いられている。現代の洋画が歴史が浅いのにくらべ日本画は古い歴史をもち、飛鳥時代までさかのぼる。絵画として芸術性をそなえた最古の遺品は、法隆寺の玉虫厨子の板絵であるが、このころには仏教を主題にしたものや、寺院の装飾に絵画が盛んに描かれていたと考えられる。絵画の技法は、百済や高句麗からもたらされ、かの地から移住してきた朝鮮の人たちの手になったものや、彼らの子孫、またその指導をうけたわが国の画工たちによって制作されたらしい。中宮寺の天寿国繡帳の下絵を描いた筆者の名をみると、そのことが明らかである。近年発見された飛鳥高松塚古墳の内部壁画をみると、かなり画法もすすみ、朝鮮系のみならず中国の影響がみられるが、そこには大陸絵画の単なる摸倣ではなく、日本的な創意のあとがみられ、同じころに描かれた法隆寺金堂壁画（昭和二四年焼失）に比べて日本的な性格が強く、中国画・朝鮮画と異なるものがあり、日本画の発生や展開の上に重要な意義を有することが理解される。天平時代の絵画は、唐朝絵画の影響が強く、中国渡来のものと区別しにくいものもあるが、高松塚古墳の壁画は、唐朝絵画の盛んな導入がおこなわれていた一方、日本化の動きが着実におこなわれていたことを物語っている。平安中期になって、大陸との交渉が絶たれると、美術は日本化の傾向をたどるが、絵画は大和絵とよばれる画風（『源氏物語絵巻』『紫式部日記絵巻』など）がつくりあげられた。これは中国画の画風を基本とする唐絵とは本質的には別個のもので、日本の自然や風土、日本人の情緒に適合した純日本的な画風で、画法の上においても、唐絵にはない独自なものがあみ出された。大和絵は平安時代から鎌倉・室町時代へと、日本絵画の流れのなかに確実な足どりをもって発展し、鎌倉中期になると、中国から墨絵がはいってきたが、これも黙庵・*周文・*雪舟等楊らの画僧によって日本の水墨画がつくり出され、日本画の領域に豊かな内容をそえた。桃山時代の絵画は、金碧画の隆盛によってわが国絵画史の黄金期といえるが、大和絵、唐絵、水墨画が入り交じりつつも、すぐれた作品となると、大和絵によって磨き抜かれたこまやかな造形感覚が基本になっている。桃山から江戸にかけて、宗達・光琳をはじめとするいわゆる琳派の活躍が注目されるが、なかでも宗達・光琳の画業は、日本絵画の伝統を集大成し、その上に画家の独創性を盛りこんだもので、現代的意味における日本画の創始者といってよいであろう。従来の大和絵や唐絵が貴族や寺院や権力者の独占であったが、宗達・光琳は新しく勃興してきた京都の町衆の支持をえて絵画を広く一般のものにしたことも見のがせない。花鳥画や歴史画や仏教的な画題であっても、そこには人間としての画家の眼と心がそそがれている。またこれらの作品は、日本画のそなえる装飾性に絵画としての生命をそそぎこん



日光東照宮　〈左〉本社（国宝）　左から本殿，石の間，拝殿が連続して権現造の社殿をつくっており，壁面に豪華な唐戸や格子窓がある　〈下〉陽明門　（国宝）　間口三間，二層の楼門で，唐様の構造様式を用い，色彩は白，黒，金を基本にして構成されている

だことも大きな功績の一つである。一方、庶民の芸術としてもてはやされた浮世絵が、唐絵を制作の根本態度とする狩野派の画師たちとは別な画系を形成し、近世絵画を多様化させていったが、これも日本画の性格の一面をよく表わしている。浮世絵も唐絵と大和絵の特徴をとり出して描いた肉筆画から発展したもので、とくに色彩に濃淡をつけず、面として空間を表現する手法は、大和絵の彩色の技法を工夫したものであり、日本画の特性をよく生かしたものである。

　明治にはいると、西欧文物の移入とともに西洋画がとり入れられ、伝統的な日本画の存否に大きな疑問が投げかけられた。しかし*岡倉天心を指導者とする*横山大観、*菱田春草ら若手の日本画家たちは、創設された東京美術学校の日本画科で画技をみがき、西洋画に比べ日本画が、日本の芸術として劣るものでなく、むしろ西洋の絵画にはない独自の芸術であることを認識し、日本の古画を深く学ぶとともに西洋画をも研究し、そのとるべきところはとり入れ、日本画を近代美術としてよみがえらせるため力を尽くした。彼らの努力が実を結び、日本画は明治以降わが国の美術のなかでもっとも盛況をきたした。日本画は西洋画に比べると、顔料の種類や技法に制約があり、基礎的な訓練にかなりの時期を要するが、それだけまた深い味わいを出すことにもなる。第二次世界大戦後、日本画は一時衰退したが、やがて息を吹きかえし、院展・日展・創画展などの公募展を中心に活発な活動が続けられている。〈永井信一〉

日本刀　にほんとう

●日本刀の歴史　上古期／平安中期―鎌倉初期／鎌倉中期／鎌倉末期／南北朝期／室町期／桃山期／江戸期／幕末期／明治以降
●日本刀の鍛錬法　●日本刀の美とその鑑賞　▼日本刀の用語　▼別刷「日本刀」

　日本刀とは日本の刀剣を総称する言葉で、刀・太刀・脇差・短刀などをいう。広義には、刀鍛冶によって製作された薙刀・槍までを含むこともある。しかし、ふつうに日本刀といった場合は、片刃で反りをもち、軟鉄を心金に鋼を皮金にして組合せた独特の鍛えによって、機能的にすぐれていること、そして地肌と刃文に変化をみせ、美感に訴えるもの、この二面を兼備したものである。

●日本刀の歴史　日本刀の歴史はそのまま日本民族の歴史と一体となるものであり、生産の科学的技術や職人制度、また戦闘方法・政治制度・経済機構・風俗・習慣など、多くの歴史要因とあいまって変遷していった。ここでは様式のうえからみて、上古から現代まで、次の一〇期に分類して発展の跡をたどってみよう。

〔第一期・上古期〕古墳時代から平安中期までの直刀の時代である。この期の日本の文化は大陸のそれに遅れ、政治形態から科学技術に至るまで大陸にならっていた。刀剣も「馬ならば日向の駒、太刀ならば呉のまさび」といわれたように、大陸製のものがはるかにすぐれて、名刀の多くは輸入されていた。一方、刀剣の輸入とともに鍛冶者も多く大陸から移住帰化して、鍛錬技術を指導した。正倉院には今なお多くの直刀が保存されて、これらの目録である『東大寺献物帳』(別名『国家珍宝帳』)には唐大刀と唐様大刀を区別している。前者は大陸製、後者は大陸様式の国産品とみることができる。また『万葉集』に散見する「わの枕詞「高麗つるぎ」(高麗剣は柄の頭に輪があるから)などから、韓国からも刀剣と鍛冶者の多くが渡来したものとみられる。

　直刀、すなわち反りのない刀の様式は、(1)剣(両刃のもの)、(2)平造(鎬のない片刃のもの)、(3)切刃造(刃方に鎬の線が寄ったもの)、(4)鋒両刃造(先の部分だけ両刃となったもの)の四種に区別できる。このなかで平造と切刃造がもっとも古く、次は鋒両刃造で、剣はさらに後世である。直刀は、その用法が、切るよりむしろ突くのに適しているように思われるが、大刀は「断ち切る」の意味であるといい、横刀・横剣とも書き、「たち」と読む。これらの様式のものに古墳出土の環頭大刀・圭頭大刀・頭椎大刀、さらに金銀鈿荘飾剣などがある。またこの期には、後世の短刀に類する蕨手刀がある。

〔第二期・平安中期―鎌倉初期〕これは直刀から彎刀(反りのある刀)へ移行した日本刀初期の時代である。この移行期がいつかは明確でないが、平安初期に征夷大将軍であった坂上田村麻呂の佩刀は直刀であり、中期の藤原秀郷・菅原道真の佩刀は毛抜形太刀、また平家重代と伝える小烏丸太刀などは彎刀へ移行する過渡期のものとみられる。この期は平安の貴族社会の全盛期であるとともに、荘園制に従属して武家の発達していった時代でもある。さらに保元・平治の乱から源平合戦へと時代が移り、それまでの徒士戦が騎馬戦に変わり、弓矢と太刀で戦う格闘戦となった。このような期に、日本刀(彎刀)は物を切る場合に直刀より衝撃の少ない機能の優秀さによって出現した。しかし、刀に反りをつけることは技術的に容易ではない。この期における馬上から切る戦闘のための必然性によることはもちろんであるが、やはり鍛刀技術の進歩に負うものである。

　この期の太刀様式は身幅の先が元に対して半分ぐらいに狭くなり、鋒(切先)はつまって小切先となる。元で強く反り、先にいってほとんど反らない感じのものとなる。刃文も前時代のものより技巧的となり、美感に訴える目的でつくられたことがわかる。平安末期に輩出した有名な刀匠には、伯耆国(鳥取県)に安綱・真守、備前国(岡山県)に友成・正恒をはじめとする古備前鍛冶、京には三条宗近・吉家、五条兼永・国永、筑後国(福岡県)三池の典太光世、豊前国の長円、豊後国(大分県)の定秀、薩摩国(鹿児島県)の波平行安らの名があげられる。鎌倉初期の太刀姿は平安期のものと変わらないが、刀剣の製作は、武家政治の発達とともに、より盛んになっていった。特筆すべきは後鳥羽院番鍛冶で、後鳥羽上皇が全国から名工を召し出して月番を定めて鍛刀させ、また上皇みずからも焠刃を施した。鎌倉初期には新たに京に粟田口派、備前に一文字派が興っている。刀装も刀剣とともに大いに発展して、黒漆太刀・革包太刀をはじめ錦包籐巻太刀・銀銅蛭巻太刀・兵庫鎖太刀など鮮美な拵えが現われた。

〔第三期・鎌倉中期〕このころになると、質実剛健の気風をもつ「兵の道」という新しい道徳観念の形成が広められ、鍛刀界もこの武士全盛の影響を受けて、もっともはなやかに展開していった。太刀姿は身幅が広く平肉がついて、先幅もあまり細らず、鋒は詰まって、重ねの厚い頑丈な体配である。刃文は、山城国(京都府)・備前国にもっとも顕著な、華麗な丁子乱れが盛んに流行した。短刀の製作も多くなり、姿は内反りで尋常なものが多く、茎はまっすぐなものと、振袖茎と呼ばれる棟に大きく反ったものとがある。薙刀は前時代から絵巻物などに散見されるが、この期のものが現存し、いずれも反りの少ない頭の張らない尋常な姿を呈している。剣はすぐれたものが現存しているが、槍はほとんど見られない。

　この期の有名な鍛冶には京の粟田口派に国吉・吉光、来派に国行・国俊、大和国(奈良県)の手掻・当麻・尻懸・千手院・保昌の五派、相州(神奈川県)には新藤五国光、備前国には福岡一文字派と光忠を祖とする長船派、備中国(岡山県)の青江派など多くがいる。

〔第四期・鎌倉末期〕この時代には、文永一一年(一二七四)と弘安四年(一二八一)の二度にわたる蒙古の来襲があり、鎌倉幕府は戦力の養成に力を入れた。この元寇が与えた教訓は、やがて日本の戦術と武器武具に大きな変革をもたらした。すなわち、源平合戦のときのような一騎がけの戦法が蒙古の部隊行動に劣ることが知らされ、集団戦へと変化した。そこでこの期の刀剣は豪壮さがさらに強調され、太刀は身幅が広く元幅と先幅の差が少なくなり、次第に切先が延びたものとなった。短刀や薙刀も同様に大振りとなる。こうして国防思想とともに、諸国に鍛冶の輩出をみた。とくに、新藤五国光のあとをうけた相州鍛冶には五郎入道正宗が出現し、硬軟の地鉄を組合せ、地景・金筋などの働きと湾刃を基調とする大模様の刃文による「沸の美」の作風を完成した。この作風は全国的に影響し、後世「正宗十哲」といわれる義弘(越中)・則重(越中)・志津兼氏(美濃)・金重(美濃)・左文字(筑前)・来国次(山城)・長船兼光(備前)・長船長義(備前)・直綱(石見)・長谷部国重(山城)の作は、直接、間接に沸出来の作風を伝承している。

〔第五期・南北朝期〕この時代はわずか六〇年ほどの短い期間ではあるが、刀剣史上では重要な時期である。刀剣は元寇以降とくに豪壮頑健さを増し、この期には長大な大太刀が多くつくられ、野太刀とか背負太刀とか称された。これらは後世適当な寸法に磨上げられたため、現存する生茎有銘のものは少なく、大磨上げ無銘となったものが多い。この大太刀とは逆に、二尺前後の小振りな太刀がわずかながら現存する。これは前時代からの小太刀の流れをくむものであろうが、室町時代に流行する打刀になんらかの結びつきがあるものであろう。寸法の短いものの必要性は、楠木正成らの山岳戦に有利であったことによるものであろう。短刀も一尺を越える大振りな反りのある平造のものとなり、薙刀もきわめて大振りである。

　この期の有名工には、相州に貞宗・広光・秋広、京に信国・長谷部国重、美濃国(岐阜県)に兼氏・金重、備前に兼光・長義、筑前(福岡県)に左文字らがいる。

〔第六期・室町期〕この時代は前期と後期の作風に大きな違いがみられる。前期は室町幕府の基礎が固まり、北山文化の開化した時期で、刀剣では南北朝期の大太刀がすたれ、鎌倉期の作に似た復古的な体配の太刀がみられた。しかし一方では、太刀にかわり打刀が次第に発達していった。打刀の出現の要因は、戦闘が騎射戦から徒歩戦へ、そして集団戦へとなり、槍の急速な発展とともに接近戦へと変化したためであった。甲冑も馬上から弓を引くのに適した大鎧がすたれ、前時代には下級武士の着用した軽快な胴丸や腹巻が広く用いら

れるようになった。また打刀とは別に一尺二、三寸から七、八寸の鎬造の脇差が多く製作された。短刀は室町初期において前時代とは変わり、寸法は延びてはいるが無反りとなる。この期の有名刀工には京に左衛門尉信国・式部丞信国がいて、ともに源姓を冠している。備前には盛光・康光をはじめ多くがいて、応永備前と呼ばれる。

後期は、全国的に広がった応仁の乱（一四六七—七七）以降いろいろな戦乱・一揆により下克上の世となり、戦国大名が各地で支配権を握った時代である。この期には名工の輩出はなく、戦乱につぐ戦乱は刀剣の需要を増大させ、質的にその価値を低下させた粗製濫造の刀剣が出回った。これを「数打物」「束刀」と呼ぶ。槍の急速な発達はいろいろな種類を生み、笹穂・平三角・両鎬・十文字・片鎌などがある。この期の打刀は二尺一寸前後の寸法の詰まった先反りの強い体配であり、短刀には「筍子反り」と呼ばれる平造内反りでふくらの枯れた小振りのもの、両刃造と称される左右対称でない内反りのものなどがある。また末期の天文一二年（一五四三）に伝来した鉄砲は、城郭・戦陣・刀剣・甲冑をはじめ大きく社会機構を変貌せしめた。この期の刀工では伊勢国（三重県）の村正、相模国（神奈川県）の綱広・康春、駿河国（静岡県）の義助・助宗、美濃国の兼定・兼元、備前国の勝光・祐定・清光らが有名で、その他各地にいろいろの刀工が輩出した。

〔第七期・桃山期〕ここでは慶長—寛永年間（一五九六—一六四四）をさす。戦国の世が終りを告げ、豊臣秀吉による天下統一がなると、桃山文化といわれる、はなやかな時代を迎えた。刀剣においては、それまで量産された数打物はしだいに影をひそめ、新刀期を迎えるに至った。新刀とは秀吉の刀狩り以降、すなわち慶長以降の作をいう。これは単に時代的な区別だけではない。新しくできた大名城下町に刀鍛冶が定住し、鉄資材が交通・商業の発達により産地から半製品として得ることができ、為政者の嗜好が文化に大きく影響を与えたため、作風が前時代と異なり、地金・刃文にその時代色が顕著にみられる。それに加えて外国貿易による南蛮鉄の輸入が大きく影響を与えているなど、製作要因の相違が新刀というものの性格を前時代のものと大きく区別している。

この期は鎌倉・南北朝期の太刀を磨上げて打刀に直した時代であるから、製作される刀剣も、これらの姿に似て身幅が広く、先幅もさほどせばまらず、切先が延びて、反りの浅い体配となる。地・刃の明るい作風が目だち、正宗・貞宗の作風を理想とした沸出来のもの、大和伝の直刃ほつれ、備前伝の丁子刃、京物に多い小沸の直刃などの作風がみられる。この期の有名刀工には、京に堀川国広・正弘・国路、埋忠明寿、三品派の金道・吉道・正俊、肥前国の忠吉とその一門、南紀の重国、越前国（福井県）の康継、江戸の繁慶らがいる。

〔第八期・江戸期〕寛永を過ぎた正保年間（一六四四—四八）ごろから、寛延年間（一七四八—五一）ごろの新々刀期を迎えるまでの時代であるが、実際には元禄年間（一六八八—一七〇四）を過ぎると、刀剣の製作はいちじるしく減少したから、正保から元禄までをいう。この期は徳川幕藩体制の確立期から町人勢力の増大するに至るまでの、いわば武士全盛の時代で、江戸・大坂を中心に、多くの刀工が輩出した。このもっとも隆盛の時期は寛文・延宝年間（一六六一—八一）であり、江戸には長曾禰虎徹、法城寺正弘・康継、大和守安定・上総介兼重・石堂光平らがあり、大坂には津田助広・井上真改・河内守国助・一竿子忠綱・越後守包貞・多々良長幸らがいる。そのほか地方城下町には、佐賀に忠吉一門、加賀に兼若、仙台に国包、広島に輝広らが代代続いている。

これらの作風は、急激に一対一で戦う剣術が発達したため、寸法は二尺三寸五分前後で、反りが尋常で、元幅に対して先幅の細ったものとなっている。地金は明るくさえ、刃文は虎徹によって代表される数珠刃と呼ばれる頭のそろった太い足のはいった浅い互の目刃、助広によって代表される独特の濤瀾刃などが大いにはやった。また元禄以降は装剣小道具の鐔・小柄・笄・目貫などの精緻な金具が見られるようになり、これら職人の名人上手が輩出した。のち享保年間（一七一六—三六）八代将軍吉宗によって鍛刀が奨励されたが、一時的なものにすぎなかった。

〔第九期・幕末期〕長い太平気分から脱した武士が、積極的に政治に目を向けて活動したこの時期は、一方では復古神道思想が広まり、また他方では西洋の進んだ文明を無視することができず、騒然とした時期であった。刀剣界もこの影響を受けて、羽前国（山形県）の人、川部儀八郎正秀（水心子正秀）が江戸時代以来の新刀に対して疑惑をもち、日本刀はすべからく鎌倉の昔に復すべきであるという復古新刀説を唱え、それを実践した。この説は時の世相と一致して大いに受入れられ、その傾倒者は全国に広まった。また時を同じくして土佐国（高知県）の人、南海太郎朝尊が京に出て同じく復古刀を説き、また信州の人、山浦源清磨が相州伝の復古につとめ、この期第一の名人とたたえられている。

この期の有名工には、水心子正秀とその弟子の大慶直胤・細川正義、源清磨とその弟子の栗原信秀・斎藤清人、固山宗次・左行秀・石堂運寿是一・会津兼定らがいる。

〔第一〇期・明治以降〕この時代になると、日本刀が実用からほとんど離れた。明治四年（一八七一）の散髪廃刀の許可、同九年の廃刀令により、刀剣はその実用性を失い、刀工は職を失って、刃物鍛冶・野鍛冶に転業する者もあれば、まったく別の職業に変わる者もあり、なかには偽物をつくって細々と生計をたてる者もいた。しかし、やがて明治後期には月山貞一・宮本包則が帝室技芸員に選ばれて鍛刀の技の保護が図られるようになった。大正・昭和に至って軍部の勃興は軍刀熱をあおり、一時軍刀ブームが興って、多くの刀鍛冶を生んだが、これらの作刀にはほとんど見るべきものはない。太平洋戦争の終結とともに刀剣の製作は禁止されたが、現在では文化庁の認承により、日本刀鍛錬技術の保存奨励のための製作がなされ、日本刀独自の美感が改めて見直されている。

●日本刀の鍛錬法　日本刀は「折れず、曲がらず、よく切れる」という三つの条件を果たすために、その鍛錬法が工夫されてできあがったもので、製作工程は次の三段階である。

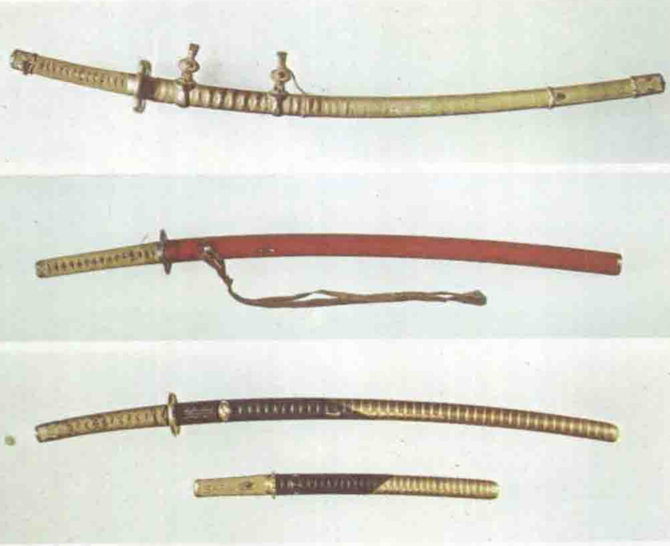
(1)皮金を折返し鍛錬する。

(2)軟らかい心金を折返し鍛錬して皮金のなかに入れ、刀剣の型に延ばす。

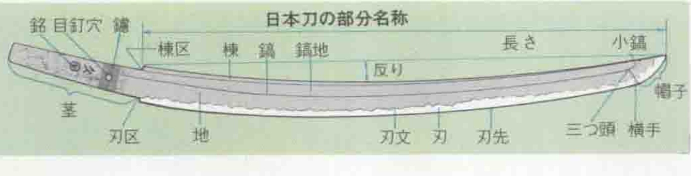
(3)土取りをおこなって焼入れをし、刃文をつくる。

その鍛錬方法によって四方詰・本三枚・甲伏・捲などの名がある。

製作工程を順を追って細かく分けると次のようになる。(1)皮金をつくるには、まず玉鋼と称する優良な鋼を爍して打ち平めたものを槌を加えて平均に小割にする。(2)刀匠の工夫により、古鉄などを用いて卸金をつくり、同様に小割にする。(3)これらの小割にしたものを梃の先に積み重ね、さらに熱して槌を加え、一つの四角な塊にする。この工程を「積爍」という。(4)積爍したものを熱し、槌を加えて延ばしては横に鏨を入れて折り返し、また縦に鏨を入れて折り返す。この作業を十数回から二十数回おこなう。これを「折返し鍛錬」という。この折返しの方法の違いにより、板目・杢目・柾目・梨子地などの鍛え肌の違いとなる。(5)心金をつくるには、軟らかい純鉄(包丁鉄)にわずかに玉鋼を加え、数回折返し鍛錬をおこなう。(6)こうしてできた心金を、先の皮金で包み、これを



日本刀の拵　〈上〉金箔置革包太刀拵（南北朝時代）　奈良　談山神社
〈中〉朱塗鞘打刀拵（室町－桃山時代）　重文　個人蔵
〈下〉金熨斗刻鞘大小拵（桃山時代）　重文　個人蔵



熱して角の棒状に打ち延ばしていく。これを「素延」という。(7)先を棟の方から三角に切り落とし、加熱して反対の刃方から棟方へ寄せて打ち延ばし、鋒(切先)の形をつくる。これを「帽子造」という。(8)素延のものに加熱して打ち平めて刃方を薄くし、さらに反りをつけ、だいたいの刀の形をつくる。これを「火造」という。(9)鏟と鑢でさらに仕上げを加え、簡単に荒研ぎをする。これを「荒仕上げ」という。(10)焼刃土と称する耐火粘土性のものを刀身に塗る。これを「土取り」という。土取りのしかたにより、直刃や乱刃の刃文がきまる。(11)土取りの土がよくかわいてから、鍛冶場を暗室にして、刀身を加熱し、その赤く焼けた色により適当の熱度を知り、瞬間的に水槽の中に入れる。これを「焼入」という。

焼入を終えた刀身は、仕上げの段階にはいる。(1)反りを整え、荒研ぎを加えて、地刃の姿や肉置を整え、焼刃の状態、疵の有無などを確かめる。これを「鍛冶押」という。(2)茎の形を整え、目釘孔をあけ、鑢目を立てる。これを「茎仕立」という。(3)最後に、鏨でみずからの刀匠銘や年紀を切る。これを「銘切り」という。

以上で刀剣の製作工程が終わり、その後は研師・鞘師・白金師(鎺師)の協力を得て完成する。

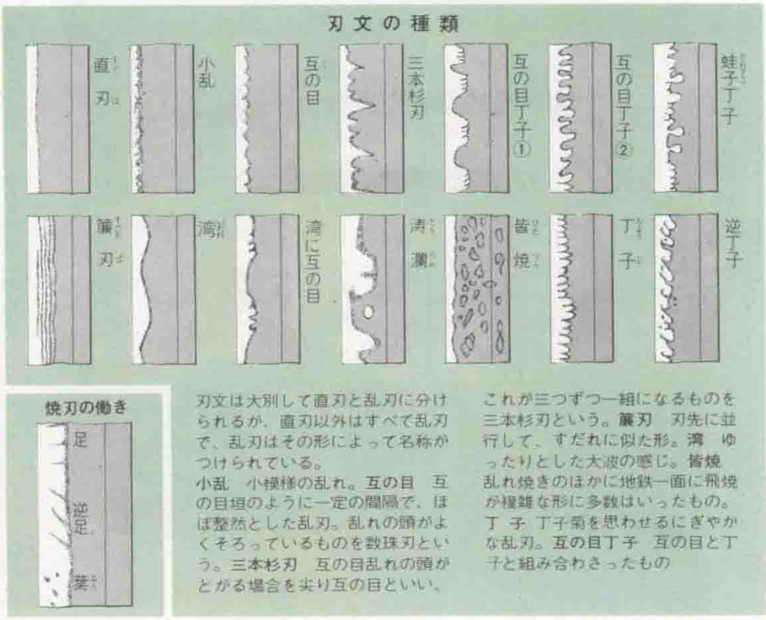
● **日本刀の美とその鑑賞** 日本刀はそれぞれの時代により体配に変化がみられ、鍛法には各系統の特色があり、さらに刀工各個人の個性が加わって、それぞれに特色のある作風を示す。したがってその鑑賞は次の各所を観察し、総合的に賞美することにある。もちろん日本の歴史とともに伝えられてきた刀剣であれば、その歴史性を加味して鑑賞する必要があろう。

(1)姿からみる鑑別　平安から鎌倉初期の太刀は鎬造で腰反りが高く、先にいって反りが少ない。そして、踏張りが強いといわれるが、元幅が広く先幅が狭い。鎌倉中期には総体に豪壮で、先幅が前期ほど細らない。末期から南北朝期にかけて大太刀が出現し、反りは中反りとなるものが多い。室町期となると太刀にも先反りがつき、これとは別に打刀が出現する。末期には二尺一寸ぐらいの先反りの強い打刀が流行した。桃山期には身幅の広い、帽子の延びた姿となり、江戸期には反りの尋常な元幅と先幅の差がついたものに変わる。また幕末期には鎌倉末・南北朝期の姿に似た豪壮なものとなる。

このように、刀剣は戦闘様式や風俗の変化に伴って変わるので、その時代性が顕著である。しかし磨上げ・再刃・反りつけ・反りふせなど後世姿を変えたものも多いので注意を要する。

(2)刃文の鑑別　刃文は、大別して直刃と乱刃に区別され、直刃には細直刃・中直刃・広直刃、乱刃には小乱・丁子・重花丁子・逆丁子・蛙子丁子・互の目丁子・互の目・尖り互の目・片落互の目・三本杉刃・湾・湾に互の目・数珠刃(互の目の一種)・濤瀾・簾刃・皆焼などがある。これらのさまざまな刃文には沸出来と匂出来とがあり、さらに砂流・打のけ・足・葉・金筋・稲妻などの働きが加わる。また帽子刃も大丸・小丸・焼詰・乱込み・火焔・一枚などの刃文となる。

(3)地肌の鑑別　地肌は系統により鍛錬の方法によって変化するもので、これによって時代と系統な



刃文は大別して直刃と乱刃に分けられるが、直刃以外はすべて乱刃で、乱刃はその形によって名称がつけられている。
小乱　小模様の乱れ。互の目　互の目垣のように一定の間隔で、ほぼ整然とした乱刃。乱れの頭がよくそろっているものを数珠刃という。三本杉刃　互の目乱れの頭がとがる場合を尖り互の目といい、これが三つずつ一組になるものを三本杉刃という。簾刃　刃先に並行して、すだれに似た形。湾　ゆったりとした大波の感じ。皆焼　乱れ焼きのほかに地鉄一面に飛焼が複雑な形に多数はいったもの。丁子　丁子菊を思わせるにぎやかな乱刃。互の目丁子　互の目と丁子と組み合わさったもの

日本刀の用語

＜種　別＞

太刀　長さ六〇㌢以上、身につけるさい刃を下にする。六〇㌢未満のものは小太刀という。古代の直刀は「大刀」と書いて区別する。

刀　打刀ともいい、長さ六〇㌢以上、身につける時は刃を上にする。太刀に比べ一般に反りが少ない。

脇差　長さ六〇㌢未満、三〇㌢以上。差しかたは刀と同じ。四〇㌢未満は小脇差。

短刀　長さ三〇㌢未満のもの。

剣　二口の短刀の棟を合わせた形で左右同形。

＜造込み・格好＞

平造　棟角から刃先にかけての面が平面に近い造り方で、短刀にもっとも多い。

切刃造　平地に稜線があり、それがいちじるしく刃先に寄ったもの。古代の大刀に多い。

片切刃造　切刃造の片面が平造または鎬造になったもの。

鎬造　本造ともいう。刃面の中央より棟に寄って、茎から切先棟にかけて稜線をつける造り方。太刀・刀・脇差・薙刀にもっともふつう。

鋒両刃造　鋒が両刃になっているもの。正倉院御物中にみられ、平家重代の小烏丸がこの形である。

両刃造　剣とは異なり、左右均整ではない両刃の造込みで、室町時代後期の短刀に見られる。

棟　刃先とは反対の側で、峰ともいう。「峰打ち」の語がある。

鋒　切先。刀身の先端。小鋒・中鋒・大鋒とあり、小鋒は平安末期・鎌倉初期の太刀に、中鋒はそれ以後の各時代にもっともふつうにみられ、大鋒は南北朝か桃山・江戸末期のものに多い。

腰反り　反りの中心が、切先と棟区の中心より下がったもの。平安末期・鎌倉初期の太刀に多い。

華表反り　中反りともいう。反りの中心がほぼ中央にあるもの。京物がこの反りをしているので京反りともいい、鎌倉中期ごろから盛んになった。

先反り　反りが中ほどより先にも顕著につくもので、室町以後の刀に見られる。

内反り　棟とは反対に、刃に向かってうつむく反り方で、鎌倉時代の短刀に共通の形。

＜地鉄(鍛え)＞

折返し鍛錬によって刀身に現われた種々の模様を、鍛え肌(地肌)という。鍛え肌の現われるものを肌立つといい、その反対を肌約むという。

板目肌　木材の板と同じような形で、大半の鍛え肌はこれである。

杢目肌　板目の一種で、木材の杢目に似たもの。

柾目肌　木材の柾目に似たもの。

梨子地・無地　ともにきわめて約んだ肌目のもの。

＜焼　刃＞

焼刃には焼入の方法によって種々の文様が現われる。この文様を刃文という(図版参照)。

沸・匂　刀身が焼入によって鋼化されるとき現われるものの一つ。沸も匂も元来は同じ性質のものであるが、現われ方がやや異なる。焼刃のなかから刃縁にかけて現われ、肉眼でも容易に見えるくらいの粒の荒いものが沸、ごく細かく一帯に白くかすんだように見えるのが匂である。沸のうち、とくに粒の大きいものを荒沸、沸が不均等に現われたものを叢沸という。

焼刃の働き　(1)足　刃縁から刃先に向かってはいる刃文の働き。短いものを小足、やや長くそろったものを丁子足という。(2)葉　足に似て刀縁から離れ、刃のなかにあるもの。(3)金筋　沸がつながって一本の線状になり、刃中に美しく光って見えるもの。(4)稲妻　金筋のやや太く長いもの。

＜茎＞

茎(中心)とは柄にはいる部分で、ここにはさびがつけられている。また鑢が施され、目釘孔があり、刀工銘などが刻み込まれる。

生茎　刀工が造ったままの茎で、もっとも珍重される。

磨上茎　多かれ少なかれ手がはいって、もとの形を失った茎。刀身の長さを詰めるときは茎の先のほうから切り、これを磨上げという。このさい銘はいくぶん残るのがふつうである。

大磨上げ　茎の原形をまったく失うほど大きく磨上げ、銘は全然残らないもの。

区送り　長さをかえる方法の一つ。刃区と棟区を磨って切先の方に移動する。このさい茎先に変更はないので、生茎として扱われる。

鑢目　鑢目は流派や刀工独自のもので、その特色の有無は真偽判断の重要なポイントになる。

＜銘＞

茎には銘が切られる。これは、作者の名・生国・居住地・製作年月などを明らかにするもので、刀の真偽を鑑別する重要な手がかりになる。

太刀銘・刀銘　太刀は刃を下にして佩き、刀は刃を上に差し、からだの外側が刀身の表になる。例外はあるが、銘はふつうその表に切られている。

表銘・裏銘　表には作者・生国・居住地などを、裏には製作年・所持者などを切る。

どを知ることができる。鍛え肌には大板目肌・松皮肌・小板目肌・杢目肌・柾目肌・梨子地肌・無地肌・綾杉肌などがあり、多くは「小板目、小杢目交じり」などと、いろいろに変化したものとなる。また肌立ったもの、肌の約んだものとさまざまである。さらに地沸・地景・映り（乱れ映り・棒映り・白け映り・地沸映り）・地斑などの変化が見られる。

(4)彫物による鑑別　刀身彫刻は平安時代からおこなわれており、棒樋・二筋樋をはじめ梵字・剣・竜・不動明王などがあり、これも作者・系統により特色がある。〈小笠原信夫〉

小笠原信夫著『刀剣』（保育社カラーブックス）▽『日本刀全集』全九巻（一九六六—六八・徳間書店）▽『日本刀講座』全九巻（一九六六—六九・雄山閣）▽佐藤貫一著『日本名刀物語』（一九六二・白鳳社）

ニーマイヤー Oscar Niemeyer（一九〇七—　）ブラジルの建築家。リオ・デ・ジャネイロに生まれ、同地の国立美術学校に学んだ。一九三二年からブラジル近代建築の指導者ルシオ・コスタの事務所へ入る。三六年教育保健省庁舎の設計顧問としてブラジルに招聘された*ル・コルビュジエに深い影響をうけ、以後ブラジルにおける近代建築の推進者となった。保健省庁舎は三九年より主任建築家となったニーマイヤーによって四三年に完成する。四七年、ニューヨーク国連本部設計委員に南米代表として選ばれ、ふたたびル・コルビュジエと協業したこともある。一方ル・コルビュジエの原理をふまえながら、ベロリゾンテ市近郊パンプラ湖畔の建設群、レストラン、カジノ、ヨットクラブ、教会（一九四三）における多様な形態とその統一において、独創的な仕事があった。サン・ホセ・ドス・カンポスの航空技術センターのコンペ入選（一九四七）などをへて、五一年からサンパウロ市四〇〇年記念博のための総合計画を担当、これは建築の空間的配置の面で、のちのブラジリアの予備的な試みとなった。五六年新首都ブラジリアのコンペにコスタの案が決定され、ニーマイヤーは翌年主任建築設計者となった。以後コスタの全体計画のもとに、大統領官邸・議事堂・最高裁判所・劇場・ホテル・教会など重要な建築のほとんどを設計。個々の建築はユニークな形態に表現され、同時に広大な地平線に見合うような威厳を与えられている。〈高見堅志郎〉

吉坂隆正・鈴木恂解説、二川幸夫撮影『オスカー・ニーマイヤー』（一九六九・美術出版社）

ニールセン Kai Nielsen（一八八二—一九二四）デンマークの彫刻家。フェン島のスベドベルイに生まれ、コペンハーゲンで没。一九〇二年から六年にかけてコペンハーゲンの王立美術アカデミーに学んだ後、フランスやイタリアに留学した。はじめロダンに傾倒したが、のち独自な生命的な形態をつくり上げ、スウェーデンの*ミレース、ノルウェーの*ビゲランと並び称された。代表作としては、コペンハーゲン博物館に収蔵されている『エバの創造』『老婆』『レダ』や『ビーナスとりんご』などが知られているが、ユーモアに富んだブロンズの小品や、磁器や彫金による工芸品も多くのこした。〈三田村畯右〉

人形 にんぎょう　人間の姿を模造したもの。人間の身代りとして作られ、また神も人間の姿に表現し、古く信仰や呪術の対象とした。愛らしく美しい装いをこらした子どものもてあそぶ人形と、その上製品は婦人たちに愛玩され、今日の人形の主流となる。これに芸術的鑑賞作品も加わり、次のように大別される。

〔日本人形〕最古の遺品は東北・関東地方の縄文時代の遺跡から発見された土偶・土面・岩偶である。その使用目的は明らかでなく、恐らく信仰関係のものと推察される。古墳時代には*埴輪があり、埴輪人形はとくに有名である。人形ではないが、古墳時代の土器、装飾付き須恵器の肩のところに、馬上の人、組合う人、船漕ぎなど当時の風俗を写実的に人形にしているのは、信仰を脱したものとして人形史上興味ある品である。平安時代には人形の遺品はないが、文献によって知られる。ひとがた（人形）・くさひとかた（芻霊）・かたしろ（形代）・あまがつ・ひとのかた・ひいな・偶人・土偶人・木偶人・人像・艾人・傀儡などの言葉があり、その名称からさまざまな材料の人形のあったことがうかがえる。「にんぎょう」の語は平安末期か、鎌倉初期からつかわれたようである。一般に平安時代の人形は信仰関係のものが多く、人寄せ人形・盗難よけ人形・疱瘡よけ人形など後世の神社のお守りとして各地に残り、神社祭礼の山車の人形に類したものも作られた。形代に用いられた草人形は、大きな藁人形を作り村境に立て疫病をさけ、稲虫退治には虫送り人形があった。平安末期の宮咩祭では祭神男女六柱をきれで人形に作り、わが家の幸運を祈った。後の雛祭の発生にこの祭の人形の影響も考えられる。幼児の魔よけとして、その枕もとに天児（木・竹などで十字形に作る）や這子や犬の形の箱（後世の犬張子）をおいて、災をこれに負わせることがおこなわれた。これらは、のちに玩具的性格をもつようになった。上流貴族の女の子の遊びに、雛とよばれる若い男女をかたどった人形があり、男子には物見車や駒競に模した玩具があらわれている。当時、各地を歩いた旅芸人、傀儡子は手操りの人形をおどらせ見せ歩いたが、この操り人形は、後世浄瑠璃と提携して文楽の人形芝居に発展する。経典の伝説の人物を人形に作り信者にみせ、仏法の説教に用いることは、平安末期からみられるが、これは後世、人形の見世物の源流となる。ただし、このような人形なり人形行事は、貴族の一部におこなわれたものが記録されているのみで、中世の人形について知られるところは乏しい。

江戸期に至るとすでに記録も残り遺品もある。商工業の発展、都市生活の繁栄は商品としての人形製作をすすめ、年中行事にもしきりに人形が登場する。とくに江戸後期は人形史の黄金時代である。この期の人形信仰のものには従来からのものに加え、都会地の出世開運・商売繁昌祈願の社寺詣りのみやげものがある。江戸初期すでに伏見名物として知られる伏見人形は、全国土人形の元締めのごとく多量生産された。粘土をこね元型を作り、表裏二面の凹型にとってコピーし、素焼のうえ、胡粉を塗り、彩色仕上げする。その種類も雛・天神・布袋・達磨と多く、京都伏見稲荷社の前で売られ、稲荷人形の名もある。この土人形も明治に至り衰えた。博多人形のみは新時代の趣向にあわせ、取材・姿態に研究を加えたので土人形のごとく現在なお盛んに作られている。同じ江戸初期、雛祭はすでにおこなわれていた。当時簡素な紙雛が次第に布製になり、今日のようなすわり雛も作られ、雛段の数は増し、各種の人形も飾られ華美になっていった。初期の雛人形はきわめて古風なもので、寛永雛・享保雛などとよばれ、のちに京都の次郎左衛門雛、江戸の古今雛が流行した。五月人形は最初兜人形が作られ、やがて武者人形飾りなどが広くおこなわれた。このほか一般家庭の鑑賞用人形も数多く作られている。御所人形はおもに男児の裸像で白磨きの光沢のある肌、大きな頭、横ぶとりのからだつきが特色である。あどけなさに子どもの生命力を表現、気品にとむ。はじめ粘土製であったが、やがて木彫り・張り子細工・練物などに胡粉を塗り磨きだすようになった。婦人子どもがもてあそび楽しむ人形に裸人形がある。人形に衣装の着せかえができ、手足を動かせる。若衆俳優佐野川市松を模したことがあるので京坂では市松人形とよばれ、ふだんの人形として明治以降も喜ばれ、昭和にはやまと人形と名づけられた。腰・膝頭・足首が折れてすわれるように作ったこの上製品を三つ折れ人形といい、実在の人物をモデルに似顔人形も作られた。この三つ折れ人形の高級品はわが国人形製作の頂点を示す一つである。衣装人形は若衆、野郎、遊女、町家の婦人などの当代風俗を扱い、浮世人形・若衆人形ともよばれる。頭・手足の露出部分は木彫り・練物で作り、胡粉地をおき目鼻をかく。胴体は木または藁で作り衣装を着せる。明治以降も製作されたがその遺品は衣装の破損がひどく、当時のおもかげを残したものは絶無といってよい。木目込人形は、京都賀茂社の雑掌が柳の木を用いて始めたものという。別名を加茂人形・柳人形といい、木彫りの人形に、その衣装のところに小さい溝をほりつけ、その溝へ裂のはしに糊をつけきめこむもので、衣装には縮緬や綾・錦などが用いられた。ごく小さいものも作れ、衣装をつけた感じは衣装人形のごとく表現され、しかも姿態のくずれぬ長所がある。このため、きめこみ技法は今日もなお多くの作品に生かされている。奈良名物で知られる奈良人形は、奈良の一刀彫ともよばれ木彫り彩色だが、木彫りの刀法の味を生かしたところに特長がある。春日大社の祭礼に用いる人形にならって作りはじめられたといい、猩猩・高砂など能楽ものが多く、大正ごろまで根付・根掛にも作られた。同じ木彫り彩色でも、嵯峨人形は木彫りに胡粉や絵具を盛り上げ彩色し金箔などもおき、美麗そのものに極彩色する。その衣装に描く模様は古くから仏像・神像になされていたのと似ているので江戸時代に仏師の作りはじめたものだ

二字銘・長銘　村正・正宗など刀工者だけを切ったものを二字銘といい、生国・居住地などを切っているものを長銘という。

朱銘　生無銘の刀身を鑑定して作者名を入れるときは、朱漆で書くのが定まりであった。

金象嵌銘　磨上無銘の刀身を鑑定して作者名を入れるには金象嵌にするのが習わしで、この場合、鑑定者・所持者の名もはいったものもある。所持者自身が証するためには銀象嵌するのがふつう。

切付銘　磨上げ・切れ味・伝来などの経歴を茎に鏨で切りつけることがおこなわれている。

偽銘　刀身と釣り合わぬ、悪意でつくられた銘。

代銘　刀匠の子または弟子が、その刀の鍛錬に関与し、師匠承知のうえで師の銘を切ることがある。これを代銘といい、偽銘ではない。

日本の人形

ろう。この様式が江戸でもはじめられたが、江戸嵯峨とよび若衆・奴・美人と当代風俗のものが多い。江戸時代に各地方で子どもの遊び相手に作られたものに姉様がある。かもじぐさや紙で人形の髪を結い、紙で衣装を作った簡素な人形である。江戸と京坂では作り方も異なったが、幕末には姉様の商品もあらわれた。型を使って多量生産ができ、しかも軽くて割れない張り子細工の人形も全国的に作られ、そのなかには起上り小法師・天神・七福神など縁起的なものも作られた。玩具的人形としては、糸操り人形・指人形・管人形などがあり、東北地方の「こけし」や、熊本の「べんた」はいわゆる郷土人形として有名である。明治以降は舶来人形の影響を受け、眠り人形など西洋風の人形も作られ、ゴム製人形も現われた。大正からは、セルロイド製の人形や、新様式の縫いぐるみ人形が作られるようになり、第二次大戦後は、ビニール人形が製作された。ビニール人形はその素材を生かして、ミルクを飲む、髪がカールできる、あるいは話をする、歌をうたうものも現われ、歩

ほうこ　高さ51cm

あまがつ　高さ35cm

三折れ人形　高さ30cm

御所人形　高さ10cm

木目込人形　高さ19cm

姉様　高さ　右25cm

嵯峨人形　高さ8.5cm

博多人形「暫」　高さ22cm

衣装人形　高さ47cm

手芸人形　高さ23cm

奈良人形　翁6.5cm　猩々6cm

行できる人形も製作されるようになった。

大正の中ごろから、アマチュアの手芸としてフランス人形の製作がおこなわれてきたが、昭和のはじめから人形作家の間に人形の芸術的向上の機運が起こり、研究団体や、小展覧会を催すことがおこなわれるようになった。昭和八年、東京芝浦の東京高等工芸学校で日本人形研究会が総合的人形講習会を開催したが、その際、日本人形の伝統的製作方法を公開、指導した。これが一つの動機となって人形作家以外にも人形製作がおこなわれるようになり、ことに婦人の人形創作という新しい事態をもたらすことになった。人形製作方法もそれにふさわしく紙塑または桐塑を手先でひねってつくるという新技法も生じ、古来の木目込細工を部分的に随所にほどこしたりすることも始められた。昭和一一年、第一回帝国美術院展覧会の工芸部へ人形六点がはじめて入選した。これは、年来の人形界の希望であったが、これが機会となって人形芸術が広く認識され、諸美術展でも人形の参加が目立ってきた。また、人形の個人・団体展が数多くおこなわれるようになった。その後、設立された日本伝統工芸展には第一回から人形は大量参加している。帝国美術院展は文展・日展と変革されたが、その工芸部には人形が参加をつづけている。そして近年はそれらに前衛的とでもいうべき作品も現われている。昭和三〇年には平田郷陽・堀柳女が（のちに鹿児島寿蔵も）重要無形文化財の保持者として認定された。

〔世界の人形〕 人形の最古の遺品は、古代エジプトの墳墓から発見された前二〇〇〇年ごろのもので、刺繍した麻布の縫いぐるみ人形やじゅず玉で髪を作った木彫り人形などの副葬品である。古代ギリシアの遺跡出土の土人形も多く発見され、とくにタナグラ地方のテラコッタの小像はタナグラ人形として知られ、ギリシア彫刻の写実がみられる。中国唐代の俑も副葬品だが、その美しい姿態と頰や口に紅をさしてあるすばらしい造型品である。古代ローマでの祖先の人形を敬う風は近年まであり、俗信仰的人形は世界各地に存在した。もっとも中世ヨーロッパにおいては、戦争のため、その遺品は少ない。人形がもっぱら子どもの玩具として用いられたのは何時かはっきりしない。ただ八―九世紀ごろには布製人形がヨーロッパ各地にみられ、キリスト降誕人形はナポリを中心に一三、四世紀に流行し、ヨーロッパ各地に広まった。一四世紀のはじめ、フランスのデザイナーがファッションのモデル代りに美しい布帛人形を考案、外国に送り、一九世紀まで長くその役割を果たした。これがフランス人形のはじまりである。同じころ、ドイツのゾンネベルク地方のトッケンの木彫り人形が市場で扱われ、のちにドイツは世界有数の人形生産国になった。一六世紀にはじまった人形の家は、ヨーロッパの上流社会に流行したが、これは自分の屋敷と家族を精巧に模した、ぜいたくをきわめたもので、一八世紀までつづいている。大体、人形の頭の製作はドイツでは一七世紀には石膏・粘土・蠟・張子細工で作られ、一九世紀には磁器製もあらわれた。子どもの喜ぶベビー人形は、一九世紀のはじめ、イギリスで作られた。ついで眠り人形、歌う人形ができ、一九世紀には、セルロイドやゴムの人形がつくられた。キューピー人形はマスコットとして全世界に普及した。このほか、各国風俗をあらわした人形も数多く、ロシアや北欧では毛皮の帽子や上衣をつけたもの、カバー人形、チェコのガラス製、スイスの木彫り、インディアンの皮人形がある。中国起上り人形に張り子があり、信仰演劇に用いたマリオネット（糸操り）、ギニョール（指人形）は古くからヨーロッパ、アジアにあり、インドネシアの影絵芝居の人形もすぐれている。〈山田徳兵衛〉

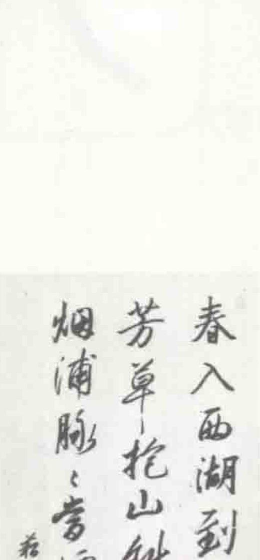
仁阿弥道八 にんなみどうはち（一七八三―一八五五）幕末京焼の名工。初代高橋道八の次男で、名は光時、華中亭・松風亭・酔茗亭と号した。また仁和寺宮から法橋に叙せられ仁字を拝領し、醍醐三宝院から阿弥号を賜ったので仁阿弥と号し、晩年島津侯から法螺貝を拝領して法螺山人とも称した。陶法を父に受けたが、さらに仁清風については宝山に、中華風については頴川に学んだ。文化・文政以後中華風の磁器の流行した京焼で、仁清・乾山の伝統を継いで日本趣味の表現に特色を発揮した。染付・絵高麗手などにも長じたが、得意とするところは茶陶で、楽茶碗や仁清・乾山写し、三島・刷毛目・蕎麦などの朝鮮写しに傑作があり、また彫塑にも妙技を表した。作品では、雲錦鉢・光悦紙屋写し・寿老像などがことに有名である。請われて指導した窯に、西本願寺の露山焼、嵯峨の一方堂焼、和歌山の偕楽園焼、讃岐の讃窯などがある。銘印には、道八・仁阿弥・法螺貝道八・桃山などがある。〈満岡忠成〉

ヌ ぬ

縫箔 ぬいはく 繍い（刺繍）と箔（摺箔）によって加飾することで、初期小袖時代には絞りとともに盛んにおこなわれた。特に桃山の肩裾や江戸初期の地無しの小袖などはその代表的なものである。こうした小袖初期の縫箔の技法が、そのまま能の装束の模様加工に伝統的に残り、それが装束の名称となったのが、能装束における縫箔で、主として女役が着付や腰巻にして用いる小袖型の詰袖ものの装束をいう。模様に紅色の有無によって紅入りと紅なしの別がある。前者は若い役柄、後者はやや年のいった役柄が用いる。金（ときに銀）箔を型を用いて地模様とし、その上に繍いで上模様を置いたものが多い。〈山辺知行〉

縫箔 桃山小袖縫箔 部分

貫名菘翁 ぬきなすうおう（一七七八―一八六三）幕末三筆の一人。名は苞、字は君茂、菘翁は晩年京都下賀茂に隠居してからの号で、海屋の号でも知られる。堂号は須静堂、三緘堂。通称は省吾のち泰次郎。安永七年三月、阿波徳島藩の武術の家に生れたが、蒲柳の質のため武をすてて文事に専念した。はじめ書を同郷の書家西宣行に、画を藩の絵師で狩野派の矢野典博に学び、のち高野山にのぼり古名蹟を探り筆法を得、また長崎に遊び鉄翁につき南画の法を得た。その書は、*王羲之・*褚遂良を主とし、とくにわが国に伝存する古名蹟を慕い、また唐碑の拓本を多く収蔵して熱心に学んだ。元来は不器用な人であったらしく、その壮年の書は拙劣であったが、たゆまぬ精進によって一家の風を成したことが、残された臨書からうかがえる。生前は書家としてよりもむしろ画のほうが評判がよく、菘翁の母も、画は銭になるが、書はもらう物が少ないので、画をかくと機嫌がよく、字を書くと不快な顔をしたという。菘翁自身も貨殖に長じていたらしく、京雀に「借金をいつのまにやらぬきな（貫名）さん子孫のために田地買いおく（海屋）」といわれた。文久三年五月六日、八六歳で没したが、門下には人材も少なく、明治になって、*日下部鳴鶴・巌谷一六らが、三筆三蹟以後第一の霊腕であると称揚してから大いにその名があらわれた。〈北川博邦〉



貫名菘翁 「七言絶句」 132.0×59.0cm 東京 植村家

ネ ね

根来塗 ねごろぬり　漆器のなかで朱塗のものを一般に根来塗と称している。紀州(和歌山県)の根来寺の山内やその近辺で朱漆塗の椀や折敷を製作していたところから、朱漆塗のものを漠然と根来塗と呼ぶようになった。根来塗といわれているものには、朱漆塗のほか朱漆と黒漆、または朱漆と透漆を塗り分けたものや、弁柄塗のものなどもある。

朱漆塗は平安時代以来おこなわれ、はじめは非常に貴重視され、上位のものだけに使用が許されていた。鎌倉・室町時代になるとその使用はかなり普及し、種類も宗教用具・文房具・調度などがあり、とくに飲食器が多い。様式的には、平安時代の貴族の調度形式を伝える和様式、鎌倉時代以降に中国の元・明工芸の影響を受けた唐様式、両者が折衷された折衷様式の三種に分けられる。各様式によって形に特色があるが、それぞれ機能に即した単純な形のものが多く、作りも実用的で堅牢である。塗りは一種または二種による明快なものであるが、実用に耐えるよう厚く塗り重ねてあるので、一種の深みがある。塗り方は上塗をしてから研磨を加えない花塗のものが多く、刷毛目があらわれてかえって味わいがある。また長い間の使用で、上塗の朱がはげて中塗の黒があらわれて斑文ができたり、断文という細かい亀裂が生じたりして、雅味のある点が茶人や愛好者に賞される。根来寺は天正一三年(一五八五)に秀吉によって焼き払われ、そのさい根来寺の僧が四散し、根来塗の技術を各地に伝えたといわれ、石川県輪島、和歌山県黒江(現海南市)、鹿児島県田代などの漆器はその流れを汲むものと伝承されている。なお、京根来といって上塗の朱漆をわざわざ磨り上げて黒の中塗を所々にあらわしたものや、吉野根来・彫根来・黒根来などと呼ばれるものもあるが、いずれも後世の呼称である。〈荒川浩和〉

ネーデルランド美術 ―びじゅつ　ネーデルランドあるいはニーデルランド Nederland という語は、今日ではオランダ Netherlands, Holland と同義に使われている。しかし、本来「低地地方」の意味で、広義には現在のベルギー、オランダ、ルクセンブルク、北フランスの一部を含んでいる。美術史の上で「ネーデルランド美術」という場合は、一七世紀初頭のオランダ独立以前の、現在のベルギー、オランダ地方の美術であり、とくに一五、一六世紀にフランドル地方を中心に目ざましい展開をしたので、フランドル美術の名でもよんでいる。また、その一五、一六世紀を北方(あるいは北欧)ルネサンスともいうが、この場合はドイツも含んでいる。 →フランドル美術 →オランダ美術〈嘉門安雄〉

ネルビ Pier Luigi Nervi (一八九一―一九七九) イタリアの建築および構造設計家。六月二一日ロンバルディア地方のソンドリオに生まれる。ジオ・ポンティによって「構造の創造者」と呼ばれたように、近代建築における鉄筋コンクリートの工学的合理性の追求と合せて、その構造に本来含まれている美をも表現することで独創的な作品を生んだ。彼の構造についての基本的理念は「形にそって力を流す」ことで、これは彼の出世作であるフィレンツェのベルタ競技場(一九三二)にはじまり、トリノの大展示場(一九四九)、ローマの体育館(一九五七)などに一貫して流れている思想である。その作品は、工場、倉庫、駅、格納庫、展示場など巨大な空間を要し、技術の独創的な開発がダイナミックなデザイン表現をとってあらわれてくるところに特質があり、またパリのユネスコ本部、ミラノのピレリ・ビルなど、彼の構造設計の協力があってはじめて実現した建築物も多い。ローマで没(一月九日)。〈高見堅志郎〉

ノ の

ノイエ・ザッハリヒカイト Neue Sachlichkeit　新即物主義。ドイツにおける反表現主義的な美術運動で、その名称は一九二五年マンハイム美術館で催された展覧会名に由来する。表現主義の非合理的な傾向に対立して、即物的な対象把握による実在感の回復を企図する。有力な画家として*グロッスおよびディックス Otto Dix (一八九一―一九六九)がいるが、ベルリンの*ダダ運動を経てきたこの二人には社会風刺の傾向が強く、第一次大戦後の世相を左翼的な立場から痛烈に批判した。その他、自然を幾何学的構成で描くカーノルト Alexander Kanold (一八八一―一九三九)、静物および室内をモチーフとするシュリンプフ Georg Schrimpf (一八八九―一九三八)らがいる。この派の画家たちは、画面に違和的効果を求めて対象を再構成、再配合していく傾向が強く、*形而上絵画や*シュルレアリスムに近いその傾向を指して魔的リアリズムと呼ぶ場合もある。運動はナチスの台頭とともに迫害され消滅した。なお、一九〇〇年ごろから二五年ごろまでの合目的的な建築および工芸の一様式に対してこの名称が用いられることもある。〈野村太郎〉

ノイトラ Richard Joseph Neutra (一八九二―一九七〇) アメリカの建築家。ウィーンに生まれる。同地の工科大学卒業。はじめアドルフ・ロース Adolf Loos (一八七〇―一九三三)の合理主義建築に影響を受け、第一次大戦後スイス、ベルリンと活動の場を移したが、一九二三年アメリカへ移り帰化した。アメリカではシカゴで*ライトに会った後、二六年活動の本拠をロサンゼルスに置き、以後、個人住宅にきわめて独創的な世界を展開させた。作品には、ベルリン時代の二三年に競技設計第一位を獲得したハイファ商業センターがあるが、彼を一躍著名にしたのは二九年のロベル邸であり、アメリカ西海岸を中心とした作品、スタンバーグ邸(一九三六)、カーン邸(一九四〇)、カウフマン邸(一九四七)など一連の個人住宅によって作家的名声を確固たるものにした。作品の特徴は、*ワーグナーあるいはロースの近代建築の正統な継承者であるとともに、ライトへの傾倒を加えることで成立しているもので、陸屋根と連続した広いガラス窓の国際様式をカリフォルニアの風土によく調和させ定着させており、庭や自然景観を室内化させて自然環境との有機的な連続を実現させている。その意味で彼の代表作は、ロベル邸を別にすれば、一名「砂漠の家」と呼ばれているカウフマン邸である。第二次大戦後、ノイトラはアメリカにおける新建築の指導者と目される時代をつくったが、これは彼の作品にみられるライト的な特質に負うところが大きい。西ドイツ、ケルン近郊の自宅で没(四月一六日)。〈高見堅志郎〉

能阿弥 のうあみ　⇨三阿弥

野口小蘋 のぐちしょうひん (一八四七―一九一七) 明治・大正の女流南画家。弘化四年一月一一日、大坂に生まれた。松村春岱の長女で、名は親子。京都に出て日根対山に師事、南宗派の画法を修めて花鳥山水を得意とした。明治四年(一八七一)上京、一〇年に野口正章と結婚、一五年華族女学校教授となる。三四年日本美術協会展に出品の『秋草』が金牌を受け、のち帝室技芸員となった。大正六年二月一七日七一歳で没した。*奥原晴湖とともに、当時の女流南画家の双璧とされた。〈関　千代〉

ノートル・ダム大聖堂(パリ) ―だいせいどう　Notre-Dame de Paris　セーヌ川に浮かぶイル・ド・ラ・シテ(中の島)に建つフランス・ゴシック建築を代表する聖堂の一つ。双塔を配し、中央にばら窓をとりつけ、三つの玄関口を設けた西正面の構成はフランス・ゴシックの典型的な作例として名高い。この建物は司教モリス・ド・シュリーが一一六三年に起工し、身廊と内陣は一一八〇―一二〇〇年ごろ、西正面は一二五〇年ごろに完成した。外陣は一三世紀末ピエル・ド・モントルイユとジャン・ド・シェルによって完成をみた。平面プランでは五廊式身廊の左右の側廊は翼廊を経て、そのまま内陣の周歩廊につながり、縦軸が強調されている。幅広く短い翼廊はやっと正面の幅をこえる程度で、おもなロマネスク聖堂に比べ、ひきしまって統一のとれたプランである。ほぼ正方形の柱間区画(ベイ)の上に架せられた内陣の六分穹窿や側廊上部の階上歩廊などにはノルマン・ロマネスクの残影をとどめ、身廊の大ア

ーチを支える円柱にもロマネスクの余韻が感じられる。しかし大きな高窓や側壁（薄く見えるように工夫された）その他の軽快で華奢な諸形式は、明らかにゴシック的である。側壁にはロマネスクの伝統を受けて階上歩廊が設けられ、大アーケード、階上歩廊、トリフォリウム、高窓の四層構成をとっていたが、のち三層構成に改められた。

この大聖堂の外観でもっともモニュメンタルな側面はいうまでもなく西正面である。フランス革命の際大きな損傷を受け（ビオレ＝ル＝デュックらによって一八四五年から修復）、大部分が修復されている彫像群以外は、創建当時のままである。その外観構成はサン・ドニ大聖堂の正面の構成を踏襲しているが、サン・ドニの正面がまた、カーンのサン・テティエンヌ聖堂の正面を反映している。これら三者に共通する特徴は、塔の隅部を補強し、正面を三つに区画している扶壁、玄関口の配置、三層構成などである。しかし、これらの類似点よりもさらに重要なのはノートル・ダムをその先行様式のロマネスクから区別する諸性質である。そのうち、とくに目立つものは細部のすべてが均整がとれ、しかも全体的に統合されていることである。こうした建築的な規律は彫刻にも及んでおり、彫像は建築の枠内で、個別的な存在として、それぞれきまった役割を与えられている。一方またカーンのサン・テティエンヌ聖堂の正面にみられる堅牢な立体性は、ここでは正反対のものに変わり、レースのような尖頭アーチ、巨大な玄関口とばら窓などによる外観は、軽快な透彫の ような効果を見せている。

ノートルダム大聖堂
南側僧院入口方向からセーヌ川越しに望む聖堂全景。左手に西正面の双塔が見える

ノートル・ダムはまたすぐれたゴシック彫刻で豊かに装われている。フランス革命の破壊後の修復（彫像群など）はあるが、とくに玄関口上部の浮彫は構図に見るべきものがある。左から「聖母」「最後の審判」「聖アンナ」の三つの玄関口のテンパナムに、それぞれの名称にちなむ浮彫がほどこされているほか、その上の「王のギャラリー」にはユダヤ王二八人の彫像が並ぶ。翼廊南北の玄関口もそれぞれ彫刻をもって装われ、また内陣周囲のキリスト伝浮彫群にもすぐれたものが多い。また、一九世紀に修復された南北ばら窓のステンドグラス（一二三〇—一二五五）が知られている。〈浜谷勝也〉

野々村仁清 ののむらにんせい

初期京焼の名工。丹波野々村（京都府北桑田郡美山町）出身のもと丹波焼陶工で、名は清右衛門。御室仁和寺宮門跡から仁和寺の仁と清右衛門の清を合せた仁清の号を賜り、その作品にも仁清の印を捺したので、世に仁清といわれる。窯は御室仁和寺門前にあったので、御室焼と呼ばれた。生没年は不詳だが、長命で、没年は元禄（一六八八—一七〇四）初年であろう。早くから京都に出て粟田口窯で修業し、また瀬戸にも数年茶入修業に出かけて陶法を学び、帰洛してからは金森宗和に引立てられて、仁和寺宮覚深法親王はじめ宮方や堂上貴顕の知遇を得て仁和寺門前に窯を築いた。その作陶は、慶安から延宝にかけて（一六四八—八一）とみられる。

仁清の作はもっぱら茶器や懐石道具で、茶壺・茶入・茶碗・花生・水指・香炉・香合・鉢・向付などがある。釉では俗に仁清釉といわれる和らかい白釉が特色で、茶入には瀬戸風の銹釉を用いた。信楽風のいわゆる仁清信楽も特色の一つであるが、唐津風を狙ったものもあり、また御本や高麗茶碗を写した作もある。絵付には銹絵や染付もあるが、しかし仁清最大の特色となっているのは優美な色絵（錦手）である。色絵はすでに粟田口で芽生えていたが、これを大成したのは仁清の偉大な功績で、その意味から彼は京焼色絵の祖といわれている。絵付の筆法は狩野ないし土佐風で、手法には蒔絵の影響もみられ、器形や文様も堂上好みで、その作風には日本趣味の特色がいちじるしい。

仁清の轆轤による陶技は精妙を極め、大は茶壺から小は茶入に至るまで、古今独歩の作ぶりを見せている。また彫塑にも秀れ、雉子香炉や法螺貝香炉が知られている。仁清の銘印には大小あり、大印はただ一つで、小印にはふつうの仁清印のほか、幕印・繭印など数種がある。まれに彫り銘もみられる。仁清の子に二代清右衛門があり、その作品もいわゆる仁清作中に混じっているといわれる。〈満岡忠成〉

野々村仁清　色絵雉子香炉　高さ18cm　左右47.6cm　国宝　石川県美術館　轆轤技術のほか彫塑的な成形にも仁清の力量を示した作品。身と蓋に仁清の小印がある

ノルデ Emil Nolde

（一八六七—一九五六）ドイツの画家。本名はエミール・ハンゼン Emil Hansen といい、八月七日シュレスウィヒのノルデに生まれる。フレンスブルクの彫刻学校を卒業後、スイスのザンクトガレンで工芸学校の教師となる。一八九八年以後ミュンヘン、パリ、コペンハーゲンで絵画を学び画家に転じた。印象主義から出発してこれを乗りこえ、表現主義的な独自の画風を樹立した。一九〇五—〇七年ドレスデンに住み、一時表現主義のグループ「ブリュッケ（橋）」派の客員となったが、短期間でこれと決別し生涯孤独の探究を続けた。一四年シベリア経由で極東、日本および東南アジアを旅行。第一次大戦後ベルリンとゼービュールで制作した。血と狂熱にまみれた宗教画、本能と原始的生命力にあふれた仮面、北ドイツの荒涼とした風景画、鮮烈な色彩による花の絵および素朴な木版画を得意とする。ゼービュールで没（四月一三日）。その住居は死後ノルデ美術館となっている。〈野村太郎〉

のんこう

（一五九九—一六五六）楽焼の三代。名は吉兵衛、剃髪隠居して道入と号した。のんこうは俗称で、世上にはむしろこの名で知られるが、その由来は、千宗旦が伊勢参宮の途中鈴鹿の能古茶屋で休んだとき、付近の竹で二重切花入を作り、茶屋にちなんで「のんこう」と銘して道入に贈ったのが、大いに気に入り、つねに花を入れて楽しんだので、この名が生まれたという。技巧では楽代代随一の名工である。明暦二年二月二三日没。

その黒茶碗はごく薄作で、釉が厚い。口造りは抱え口で縁が薄く、俗に蛤端といわれ、特色の一つである。光悦にならって見込みは大きい。高台は畳付（底部）が平らで、高台ぎわには鋭い切込みがある。黒釉は独特の美しい濡羽色で光沢があるが、玉虫色に光るので、俗にのんこうの玉虫釉といわれる。黒には幕釉といって、重ねがけの釉が胴に幕状になだれた手法があるが、これもやはり特色の一つである。このほか蛇蝎釉も工夫され、四代一入の特色になっている朱釉も、のんこうの時代にすでに生まれている。赤茶碗ではときに砂まじりの釉を使い、これをのんこうの砂釉という。素地は聚楽土のほかに白土も使っている。楽印には大小二種あり、小印は前作時代、大印は後作時代である。楽字の「白」が「自」になっているので、俗に自楽印という。茶碗では、のんこう七種がもっとも有名で、黒に獅子・升・千鳥・稲妻、赤に鳳林・若山・鵺がある。加賀七種もこれに劣らず有名である。〈満岡忠成〉

ハ

は

パイオニオス **Paionios** 生没年不詳。前五世紀後半に活躍したギリシアの彫刻家。トラキアのメンデ生まれ。一八七五年オリンピアで発見された空から舞い降りる勝利の女神ニケの像（通称「パイオニオスのニケ」、オリンピア美術館蔵）の作者。この像はメッセニア人とナウパクトス人が対スパルタの戦勝を記念して奉納したもので、作者はゼウス神殿のアクロテリオンのニケを作ったパイオニオスであるとの銘が台座に刻まれている。また、前二世紀ごろのギリシアの紀行家パウサニアスの記述によれば、彼は若いころアルカメネス **Alkamenes** とともに上述のゼウス神殿東破風の彫刻を制作したと伝えられるが、その真偽は明らかでない。この飛翔するニケの流麗な衣の襞や弾力に富む肉体の表現に作者のすぐれた技量がうかがわれる。〈前田正明〉

俳画 はいが 俳味のある洒脱な略画。淡彩もしくは墨画よりなり、俳句あるいは俳文の題賛を伴うことが多い。一七文字というごく限られた言葉で豊かな事象を表現する俳句と同様、略筆のうちに含蓄に富む詩趣を表現しようとする。余韻、余情を重視し画面の余白に多くを語らせようとする点も、他の本格的な絵画と異なる特質である。文人画の一画態として江戸期に流行、松尾芭蕉、森川許六、*彭城百川、*与謝蕪村、*呉春など俳諧の道に親しい画家に佳作がある。〈小林 忠〉

バウハウス **Bauhaus** 一九一九年、チューリンゲン社会民主主義政府の要請によって、建築家ワルター・*グロピウスが構想し、ワイマールに設置した総合的な造形学校。すでに同地にあった美術学校と工芸学校が合併されたものである。合併の意味は非常に大きく、グロピウスの構想も、これまで不当に分断されていた芸術と技術を総合させて、新しい時代の工芸・建築の創造に向かうというところにおかれていた。

しかし、建築を主軸において芸術と技術を総合するという理念は一挙に果たされたわけではない。とりわけ新しい出発であったワイマールのバウハウスでは、戦後の特殊な雰囲気を見落とすことができず、また多分に個人的な発想のもとに指導が進められた。グロピウスの招いた教師、イッテン **Johannes Itten**（一八八八—一九六七）、*ファイニンガー、*クレー、シュレンマー **Oskar Schlemmer**（一八八八—一九四三）、*カンディンスキーらのほとんどが表現主義的な傾向をもっていたことにも原因した。予備課程を受け持ったイッテンには神秘的なかたよりさえあった。バウハウスの最終目標である建築レベルまでの教育はもちろんおこなわれず、初期にはむしろ工芸学校的な性格をみることができる。一九二三年にはいってグロピウスの理念はようやく明快な形をとり始め、また同年「芸術と技術—新しい統一」というテーマでバウハウスの成果を世に問うことにもなった。グロピウスとイッテンの間にはおのずから対立が生じ、同年イッテンはバウハウスを去った。イッテンのあとをついで*モホリ＝ナジがバウハウスに参加するころ、教育方針はほぼ定着する。その後の変遷に伴って若干の変更が加えられることはあっても、二三年に定まった教育課程は原則的に受け継がれ、バウハウスの大きな特色となった。これによると、学生はまず予備課程において半年の基礎的な造形訓練を受け、木工・木石彫・金属・陶器・壁画・ガラス絵・織物・印刷の各工房へ進む。ここで学生は形態教師から造形の理念を学び、合わせて工作教師からより実際的な技術を修得するというシステムがとられた（次のデッサウ期にはいると総合的な視野をもった人材が育ったためこの必要はなくなった。ヨーゼフ・アルバース、マルセル・ブロイヤー、ハーバート・バイヤーらバウハウスの卒業生が実際に指導陣に加わっている）。各工房で三年の課程をへた後、すべてを統括する建築課程へ進むことになる。不運にもこのころワイマールには経済不調があり、バウハウスの経済的基盤がくずれ、加えて右翼の台頭があった。二五年には反動的な政府の圧迫からバウハウスは閉鎖のやむなきに至り、デッサウ市の招きで「市立バウハウス」として再出発した。ワイマール期の卒業生アルバース、バイヤー、ブロイヤーらが教員スタッフに加わり、各工房も飛躍的に充実した。ワイマール期と大きく異なるのは、製品の工業化という点であった。新しい生産方式にもとづいたデザインのあり方がこの時代に追求され、また工房の作業は産業界と実際に連携しあった。デッサウ期のバウハウスを象徴的に伝えるものはグロピウス自身の設計による校舎（一九二六）である。校舎は工業時代特有の構造と機能美によって統一されている。二五年からは『バウハウス叢書』一四巻が刊行され、デザイン思考の形成に寄与した。ここにはオランダの「デ・スティル」派やロシアの*マーレビッチの著作も含められ、バウハウスがもっていた国際的なつながりを知ることができる。一応の役割を果たし終えたグロピウスが二八年にバウハウスを去り、ハンネス・マイヤー **Hannes Meyer**（一八八九—一九五四）にひきつがれることで、バウハウスは三度その性格を変えた。

マイヤーはバウハウスのなかにあった形式主義的な一面を攻撃し、民衆への奉仕がデザインの仕事であることを強調し、また建築があらゆる意味で美的プロセスであることを避けた。デッサウ市との衝突で三〇年にマイヤーはバウハウスを離れている。その後*ミース・ファン・デル・ローエが校長になり、三二年ナチスの弾圧でデッサウを追われてからもベルリンに私立バウハウスを設立するが、これも三三年にナチスによって完全に閉鎖された。しかし、バウハウスの理念は亡命した教師・卒業生によって継承される。とくにアメリカにおけるバウハウス・システムの展開がいちじるしく、グロピウスとブロイヤーのハーバード大学建築部、モホリ＝ナジによるシカゴのニュー・バウハウス（インスティテュート・オブ・デザインをへてイリノイ工科大学デザイン学部に合併）などはアメリカのデザイン教育の中心になった。また西ドイツではバウハウスの卒業生マックス・ビルによって五五年にウルム造形大学が設立された。水谷武彦、山脇巌・道子夫妻の留学以来、日本のデザイン界・教育界もバウハウスから多くを吸収した。今日でもバウハウスの理念はなお有効な側面を持続しつづけ、近年では一九六八年のシュツットガルト展を出発に「バウハウス五〇年記念展」が世界各地を巡回するなど（東京展は七一年）、そのデザイン思想が改めて問いなおされている。〈高見堅志郎〉

□Hans M. Wingler: *The Bauhaus* (1969, USA)

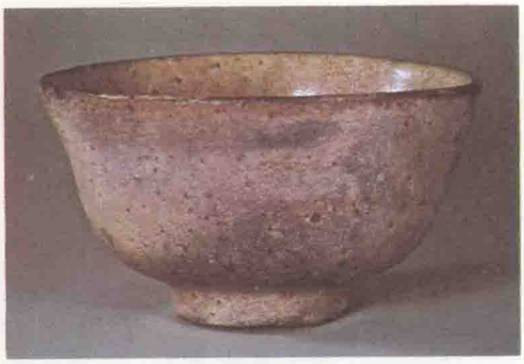
バウハウス　グロピウス設計のデッサウのバウハウス校舎（1925—26）

バウマイスター **Willi Baumeister**（一八八九—一九五五）ドイツの画家。一月二二日シュツットガルトに生まれ、八月三一日同地で没した。はじめヘルツェル **Adolf Hölzel**（一八五三—一九三四）に学び、のちパリに滞在して*ル・コルビュジエおよび*レジェと知る。一九一九—二二年『壁画』のシリーズを発表。二〇年代は機械およびスポーツをモチーフとし次第に抽象画に接近、三六年以降構成的な抽象に移る。ナチスにより制作を禁止されたが、四六年シュツットガルト美術学校教授に迎えられ、戦後のドイツ美術復興に大きな足跡を残した。四五年以降の制作にはシュルレアリスムの要素が認められる。版画も多い。〈野村太郎〉

馬遠 ばえん 生没年不詳。中国、宋代（一二世紀後半から一三世紀前半）の画家。字は欽山。原籍は河中（今の山西省永済県）の人で、曽祖父の馬賁は北宋の宣和画院待詔で山水・動物などの画に秀で、祖父の馬興祖はやはり紹興時代に画院待詔となり、花鳥画を巧みにして画の鑑別をよくした。父の馬世栄と世栄の兄馬公顕も画院待詔となり、彼の兄馬達も山水花鳥に巧みで、ことに鳥は生動して弟の馬遠にまさるといわれた。馬遠は南遷してから光宗（一一八九—九四）・寧宗（一一九四—一二二四）時代に画院待詔として仕え、子の馬麟も画院祗候となったので五代にわたる画の名家であった。彼は山水・人物画家として当時の夏珪と並び称されて馬夏といわれている。彼の画はもちろん先人を学んだが、馬一角といわれたように、雄大な山水よりもその一部分、つまり近景をねらって画面を

構成した。そして樹石などを強烈な線で表現し、一家の風を興した。〈杉村勇造〉

萩 はぎ　山口県萩市松本および長門市深川の陶器の総称。区別して、前者を松本萩、後者を深川萩ともいう。文禄・慶長の朝鮮役で帰化した朝鮮陶工李勺光（シャムカン）・李敬兄弟を陶祖とする。松本萩の窯は、毛利輝元が慶長九年（一六〇四）広島から萩へ入府するとまもなく主命で開かれ、李敬が初代である。李敬はのちに坂高麗左衛門と名のり、爾来それが今日まで代々通称になっている。初期の作は古唐津に似るが、御用窯なので茶陶が多く、いわゆる古萩には、枇杷色釉や白萩釉が特色である。江戸中期周防の大道土を使うようになって、素地も白めに、焼上りも和らかくざんぐりした。ふつう松本萩というと、白萩釉のものを特にさしている。古萩の茶碗では桜高台が有名で、鬼萩は砂まじりの荒い素地で作行きの手強いのをいう。三輪（休雪）窯も坂窯同様古い御用窯として知られ、やはり松本萩のうちで、当代休雪氏の令兄三輪休和翁は、重要無形文化財に指定された。深川萩は、李勺光の孫山村平四郎光俊が、主命で萩の松本から移り開窯したもので、のちに坂窯の弟子の坂倉家が継いで、今日の坂倉新兵衛氏に及んでいるが、作風は松本萩に似ており、白萩釉が特色である。〈満岡忠成〉



萩　萩茶碗　銘「白雨」（江戸時代）　高さ7.9cm　口径14.9cm　萩焼としては初期の作品で，俗に白萩釉とよばれる白濁釉がたっぷりかかっている。白雨の銘はその釉にちなんでつけられたと思われる

ハギア・ソフィア　Hagia Sophia　トルコのイスタンブールにある初期ビザンティン建築を代表する傑作。同地が東ローマ帝国の首都コンスタンティノポリスと呼ばれていたときにキリスト教の聖堂としてつくられた。東ローマ皇帝ユスティニアヌスの命により、小アジアのトラレス出身のアンテミオスとミレトス出身のイシオドスの二人の建築家が設計したもので、五三二年に起工し、五三七年に竣工、献堂された。一四五三年にこの地がトルコの支配下におかれるようになってからはイスラム教のモスクとなってアヤ・ソフィアと呼ばれ、一九三五年以降は古代ローマおよびビザンティン時代の博物館となっている。ハギア・ソフィアの設計には初期キリスト教バジリカにおける縦軸が採用されているが、身廊部は巨大なドーム（円蓋）を戴く方形で、ドームを載せる四つのアーチはドームの重量を方形の四隅の基柱（ピア）に伝えるのでアーチの下の壁面は支持能力をまったく持たない。ドームとアーチとはペンデンティブと呼ばれる球面三角形によって結びつけられているが、このペンデンティブにドームを載せる構造は、円形や多角形の基面の上にドームをかける旧来の方式（パンテオン、サンタ・コスタンツァ聖堂、サン・ビターレ聖堂がその例）よりも高く明るい円蓋架構を可能にする。ペンデンティブによる円蓋架構法が、いつどこで開発されたのかは明らかでないが、ハギア・ソフィアはそれがモニュメンタルな規模で使用された最初の例である。またハギア・ソフィアの平面プランや、全体の巨大な規模などは、帝政ローマ時代の代表的モニュメントであるバジリカ・ノーバ（コンスタンティヌスのバジリカとも呼ばれる）を想起させる。こうした建築構造は、以後ビザンティン建築の基本的特徴となり、またすこし時期が遅れるが、ヨーロッパ建築にも浸透していった。ハギア・ソフィアはかくして東方と西方、過去と未来を統合した、文字通り野心的な業績とみなされるのであり、その量塊的な外観は、巨大な土塁のように大地にどっしりと根生えているかに見える。しかし堂内に入るといっさいの重量感が消滅し、円蓋が燦然と輝く天界のように浮いて見える。狭い間隔で並ぶ窓の環状列の上にのり、また多数の開口部がある身廊の壁面が、あたかもレース編みのカーテンのような効果をもっているためである。そのうえ、金色のモザイクの輝きが、この非現実的な幻覚を助長しているのはいうまでもない。初期キリスト教建築において獲得された宗教建築の美学は、さらに新しい壮大な規模を獲得しているといえる。〈浜谷勝也〉

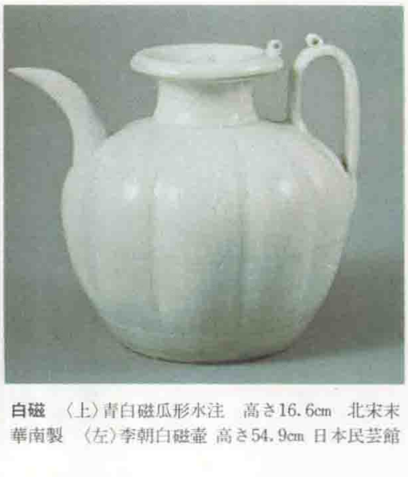
ハギア・ソフィア　数度の再建・補修を経て現在の形になったこの大聖堂は，初期ビザンティンの傑作で，ドームの直径31m，高さ55mの規模をもち，この時代の最大のドーム・バジリカである

白隠 はくいん　（一六八五—一七六八）江戸中期の禅僧画家。貞享二年、沼津市原駅の長、長沢氏の三男として生まれる。松蔭寺単嶺祖伝の指導を受けて僧となり、慧鶴を名乗る。行脚僧として諸国を遍歴、宝永五年（一七〇八）信濃飯山の道鏡慧端から心印を授与され、臨済禅正系の法統を継承した。享保二年（一七一七）松蔭寺住職となり、翌年妙心寺第一座にもなって白隠と号した。彼はまた中央五山に属しない禅宗教団、鵠林を組織して民衆の教化に務め、この間余技として多くの書画を描きのこした。白隠の芸術は天衣無縫、細部にこだわらない大胆で力強い筆致を駆使して、禅世界の絵画化に成功したものである。画題は決して広くないが、一作一作が勝れたため、専門画家ではなかったため、画題は決して広くないが、一作一作が勝れた気迫と力強さに溢れ、中世以後沈滞していた禅宗絵画に新しい展開をもたらした。仙厓とともに近世禅画の双璧と称される。明和五年一二月一一日没。〈河野元昭〉

📖竹内尚次著『白隠』（一九六四・筑摩書房）　▽クルト・ブラッシュ著『禅画』（一九六二・二玄社）

白磁 はくじ　白い陶土をもって陶器を造ったもっとも古い器物には、河南省安陽の殷虚から出土する白陶と称する陶器がある。そのほとんどは破片であるが、この純白陶器に施されている文様はすべて青銅器の文様と同じく雷文（回文ともいう）などがあるので、祖先を祭祀する祭器としての銅器と同じ目的のために製作されたものと考えられる。この安陽市は河南省で河北省の内邱県（旧邢州）や磁県（旧磁州）・定県などの地にもきわめて近く、河北省でもこの地帯は唐宋時代から陶磁の名産地として知られているので、殷時代に早くもこの白い陶土が採取されて白陶を焼いたものと考えられる。

しかし殷が亡び周は遠方の陝西省の鎬京を首都としたので、北地の白陶土の産地は忘れられてしまった。その後の一〇〇〇余年間の華北では粗陶のみ焼成され、江南でのみ青磁の前身である越州窯系の有釉陶器が焼成された。また周末戦国時代から漆器が日常生活の用品となったため陶磁は主に壺類にとどまり、唐時代になってはじめて邢州窯（河北省）の白陶磁が知られてくる。邢州窯といわれるものには盤・碗・壺・水注・陶硯など種類が多く、俗に唐白磁ともいわれている。そして



白磁　〈上〉青白磁瓜形水注　高さ16.6cm　北宋末華南製　〈左〉李朝白磁壷　高さ54.9cm　日本民芸館

南の越州窯青磁に対し北の邢州窯白磁が茶碗としての適不適が唐の陸羽の『茶経』に論じられたり、唐の名詩人たちに白磁の美が詠じられるようになった。また洛陽と鄭州の中間にある鞏県（唐河南府治）付近でも白磁が焼かれた。

宋時代の白磁は定窯・磁州窯が代表する。定窯は純白に近くまだ磁器化しない陶器のあたたかさがある。釉色はやや黄味を帯びているのがあり、文様は線刻の唐草（劃花文）が多く押型文もあるが、あくまで白釉の美しさを保つように工夫され、胎土は薄く器形の線は鋭い。また覆せ焼としたので口辺には釉薬がなく銅で覆輪をつけたものがある。定窯を貴族的のものとすれば磁州窯は民衆的のもので、胎土は厚く釉薬もぼってりとしている。鉅鹿出土のものは磁州系白磁の上手のものである。一般の磁州窯はこの白釉を地として黒釉（鉄絵具）で種々の文様を加え、白と黒の美を表現している。

南方では江西省の吉州窯白磁が唐末からおこなわれ、釉薬はやや青味を帯びたのがある。しかし宋時代にもっとも有名になったのは江西省の景徳鎮の青白磁（影青ともいう）で、純白の陶土に薄い青色を帯びた釉薬がかかっている。焼成する温度が高いので磁質化して半透明な白となり硬くなるので冷たい感じがする。そしてこの付近の高嶺で採取される白陶土（カオリン）に瓷石の粉末などを交ぜ合せて純白の色をだすようになり、これを母体として染付（青花）・辰砂（釉裏紅）の下絵付や五彩の上絵付などに発展し、ついに中国陶磁の中心地になった。明時代に新しく白磁の生産地として著名になったのは、福建省泉州の徳化窯で、牙白色という象牙の黄ばんだ白釉で、わが国では白高麗ともいう。観音像などの彫刻的なものから碗盃まで種類が多く、わが国にも多く将来されている。

わが国の白磁は朝鮮人李三平が有田で陶石を発見したことに始まり、有田焼をはじめ古九谷焼など各地に窯業がおこなわれるようになり、また良質の陶土として天草石があって、ここの陶土を用いた長崎の平戸窯や熊本の綱田窯で白磁を焼成した。〈杉村勇造〉

パクストン Sir Joseph Paxton（一八〇三—六五）イギリスの建築家・造園家。ロンドン万国博覧会（一八五一）の会場「水晶宮」の設計者。八月三日ベドフォードシャーの農夫の子に生まれ、一八二六年六代デボンシャー公爵の庭師となった。ここで温室の研究に入り、一八三〇年代にはガラスと木と鉄による新しい構造をもつ温室の考案を展開した。チャッツワースの大温室（一八四〇）、温室用建物「リリー・ハウス」（一八四九）につづいて、これらの技術をもとにして、第一回万国博覧会のパビリオンを完成させた。その後、ニューヨークとパリの万国博覧会に、類似のガラス・パビリオンや住宅造園の設計をおこなった。五四年以後は下院議員をつとめ、鉄道建設・都市計画などのプランにも参加するなど幅広く活躍した。〈浜谷勝也〉

白描画 はくびょうが　墨の描線を主体に描いた画。同じ墨一色による絵でも、水墨画のごとき滲み、暈しは用いない。中国では白画と呼ばれ、古くからおこなわれていたが、唐時代の呉道玄らによってその様式が完成されたといわれる。日本でも正倉院の墨画や、密教図像などにこの種の手法が盛んに用いられ、また『鳥獣人物戯画』などもこの系統に属する。鎌倉時代には大和絵の世界で特殊な形式を生み出し、濃彩の作り絵と対照的な存在をなした。代表的な遺品としては『枕草子絵巻』『隆房卿艶詞絵巻』『豊明草子絵巻』、一部に着色が見られるが『随身庭騎絵巻』などがあげられる。〈村重 寧〉

白鳳美術 はくほうびじゅつ

●時代の概観 ●仏教建築 ●白鳳彫刻
●壁画 ●工芸

白鳳とは『続日本紀』に見られる天武天皇（在位六七二—六八六）の時代の私年号で、この時期を中心とする七世紀の後半期を、文化史や美術史の上で白鳳時代と呼んでいる。

●時代の概観 白鳳時代は奈良時代を前期と後期に分け、その前期にあたる時代であって、その上限をいつとするかについては異説もあるが、一般には六四五年の大化改新から、平城遷都の和銅三年（七一〇）までを白鳳時代とするのがふつうで、この時代につくられた美術を白鳳美術と称する。この時代は、唐を中心にアジア諸国が民族的に高揚した時期で、はなばなしい文化を築いた。その影響をうけて、白鳳美術は多様な様式展開のあとを示している。

●仏教建築 法隆寺の西院伽藍がいつ建てられたものであるか、『日本書紀』に記載されている天智天皇九年（六七〇）焼失の真偽をめぐって、明治以降、各分野の学者の間に、半世紀にわたって論争がおこなわれてきた。その結果、六七〇年に焼失したのは、現在若草伽藍と呼ばれる建物で、その後、位置をかえて建てられたのが現在の法隆寺の金堂・五重塔・中門・回廊の一部とされている。完成された時期についてはまだ定説をみないが、これは建築に付随した壁画・彫刻・荘厳類とも密接な関連があるためで、七世紀末期あるいは八世紀初頭とも考えられている。いずれにしろ白鳳時代の建築であることにはかわりはないが、柱にエンタシス（ふくらみ）がみられること、軒下の組物には、雲斗および雲肘木と呼ぶ雲形をした斗や肘木が用いられていること、金堂や中門の欄干には卍崩しの文様や人型の割束がみられることなど、飛鳥の古様をとどめている。

また、伽藍配置の上から、飛鳥時代の飛鳥寺式伽藍配置と四天王寺式伽藍配置などと比較すると、法隆寺のそれは新様をとりいれたことが理解される。奈良法起寺の三重塔もやはりこの時代の建築であって、法隆寺の建築物と様式上共通する点が多い。

●白鳳彫刻 白鳳前半期は、大化改新の直後で、中央集権の体制が整わず、朝廷は仏教を統制した時期であったので、目立った造寺造仏もおこなわれず、遺品も少ない。法隆寺献納宝物（東京国立博物館）中の辛亥の銘を有する金銅観音像は、辛亥の年を崇峻四年（五九一）とする説もあったが、現在では白雉二年（六五一）とする説が有力である。本像は、両手で宝珠をとる手つきや、天衣の裾を左右対称に正面にひろげてあらわすなど、飛鳥様式の名残をとどめている。前記宝物中の丙寅銘を有する半跏思惟像と、野中寺の弥勒菩薩像（丙寅年銘）は、天智天皇五年（六六六）の制作と考えられ、ともに時期を同じくしてつくられたが、前者が飛鳥様式を強くとどめているのに対し、後者は三面宝冠の頭飾や、面相に童顔の面影をあらわし、体軀の表現にも童子らしい肉付きをみせるなど、かなり新しい作風を示している。そのほか法隆寺の六観音、大阪観心寺の観音像などには、新旧の要素がいりまじり、中国の北斉・北周の彫刻にみられる新来の像容を示している。明るい童顔をもって微笑をたたえた仏像、にぎやかな装飾をつけた仏像は白鳳の前半を通してみられる特徴といえる。

後半の天武・持統・文武朝になると、造寺造仏は盛んになり、仏像の様式は急激な発展をとげるようになった。これはインドのグプタ朝彫刻の影響をうけた初唐の彫刻を直接とりいれたためで、豊満な体軀を薄い衣でつつみ、身体をくねらせた柔軟な表現がみられる。興福寺の仏頭は、もと飛鳥の山田寺の薬師如来像として天武一三年（六八五）に開眼したものであるが、明朗な表情、大きな弧をえがく眉、切長の眼、微笑をかすかにのこす口元など、白鳳仏の典型をなす遺品である。この系統をひく仏像には、法隆寺の橘夫人念持仏の阿弥陀三尊仏、夢違観音像などがあり、衣のひだの表現にかなり写実的な手法がみられる。兵庫鶴林寺の聖観音像は、肩から頭部にかけては夢違観音とよく似ているが、柔らかく腰をひねった姿勢に、今までみられなかった動きが表現されている。

奈良西の京の薬師寺金堂の薬師三尊像の造像年代について、白鳳説と天平説の二つがある。藤原京の薬師寺で持統天皇六年（六九二）に完成した像を、平城遷都後今の西の京に移したとする説と、薬師寺が奈良へ移ったのち養老・神亀年間（七一七—七二九）ごろ新しく鋳造されたという説とがあり、現在のところいずれとも決しがたい状態で、薬師寺では縁起のとおり白鳳説をとっている。薬師と両脇侍のいずれをとっても見事な作品で、一体一体が充実した彫刻性をそなえ、洗練された立体感をそなえているばかりでなく、三体が一つになって美しい調和を生み出している。脇侍の日光・月光両菩薩像は、それぞれ片足に重心をおき、他の足を軽くうかせ、腰をひねって、しかもどっしりと安定したポーズをとっている。これに比肩しうる金銅仏は、中国、朝鮮にもみられず、わが国彫刻の最高傑作の一つにあげられる。同寺東院堂の聖観音像は造像の由来が明らかではないが、直立したポーズをとりながら奥ゆきのある量感を示し、薄い衣をすかして肉体のみえるつくり方など、薬師三尊にも劣らないすぐれた作品で、制作時期も同じころと考えられる。

二上山を背にして建てられた当麻寺の金堂の弥勒仏（六八一—六八八ごろ）は、塑像の上に金箔をあてたもので、堂々とした体軀のつくり方や、丸い顔立ちなどこの期の特色をそなえているが、朝鮮系の仏師の手になったものと考えられる要素が多い。とくに金堂の四天王像にみられる髭をたくわえた面貌は、朝鮮の古面に共通したものがみられる。

白鳳の彫刻の遺品には、仏像のほか、伎楽面のすぐれたものが、東京国立博物館に保管されている。その他押出仏といって、銅板を型に押しあててつくった仏像、粘土を原型に押してつくった浮彫状の塼仏などにも、すぐれたものがある。

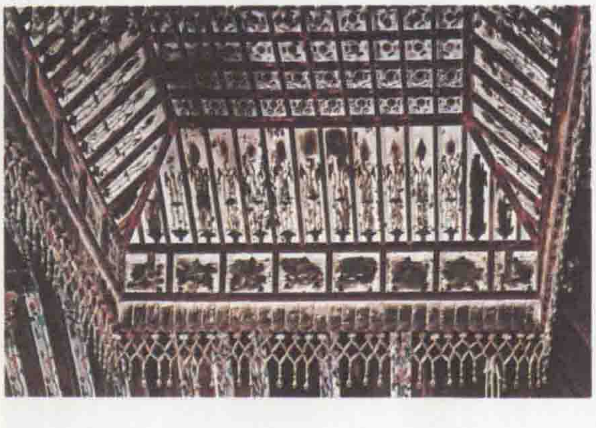
●壁画 この時代のもっともすぐれた絵画の作品は昭和二四年（一九四九）に惜しくも焼失した法隆寺金堂の壁画である。堂内大小一二面に釈迦・阿弥陀・薬師・弥勒の四浄土、および八菩薩を描いたもので、鉄線描という力強い、しかも弾力性に富んだ描線をつかい、構図や賦彩に斬新な工夫を

2

1

3

↓4



白鳳美術

1.法隆寺金堂壁画　六号壁部分（7世紀）　白土着色　1959年焼失
2.聖観音立像（7世紀末）　銅造　像高188.9cm　国宝　奈良　薬師寺東院堂
3.夢違観音像（7世紀末）　銅造　像高87.3cm　国宝　奈良　法隆寺大宝蔵殿
4.法隆寺金堂の天蓋（7世紀末ごろ）　木造　重文

こらし、とくに隈取(くまどり)を用いた陰影の描法は、画面に立体感を表出している。唐朝絵画にもみられないこのすぐれた壁画は、インドや西方の影響の濃いもので、日本のみならず、アジア各地域の美術の動向を示すものである。

また、昭和四七年に発見された飛鳥の高松塚古墳の壁画は、男女の群像、四神図(朱雀図は欠失)を内室周壁に、星宿を天井に描いた、色あざやかなもので、古墳の築造年代から、七世紀末か八世紀はじめごろの制作と推定されている。人物の風俗・画風などから、中国・高句麗・百済など大陸諸国の影響がみられるが、朝鮮の古墳壁画の人物や四神図に比べると画様としてかなり日本化されていることがわかる。高松塚古墳の壁画は、複雑で多様化の現象をもつ白鳳美術の性格を具体的にあらわす好例といえる。

●**工芸**　工芸の遺品は少ないが、ユニークなものがある。その一つは法隆寺金堂の中の間・西の間の天蓋である。方形をとり、内部・外部に彩色を用いて装飾をほどこし、周囲に管玉を連ねてその先に鈴をつける。天蓋の四周には、鳳凰・飛天をあしらった木彫を添え、堂内の荘厳を豪華なものに仕立てている（ただし東の間の天蓋は鎌倉時代の摸古作である)。他の一つは法隆寺献納宝物に含まれている灌頂幡である。これは堂内荘厳具の一種で、蓋状をなした飾金具の下に、飛天を透彫(すかしぼり)にした金銅の薄い板を幡のように垂(た)らし、それを中心に、大小の飾金具を添えたものである。自由奔放な姿態をもってあらわされた飛天といい、卓抜な意匠の表現といい、白鳳工芸の精華を伝えるものである。〈永井信一〉

バザーリ　Giorgio Vasari　(一五一一—七四)　イタリアの画家・建築家・美術史家。アレッツォに生まれ、はじめ祖父の従兄弟にあたる*シニョレリから素描の手ほどきを受けた。一五二四年にフィレンツェに出て、*サルトやバンディネリ Bartolomeo Bandinelli (一四八八—一五五九) とともに修業生活を送るうちに、生涯の師と仰いだ*ミケランジェロに邂逅(かいこう)する。画家としては当時から高く評価されず、ミケランジェロから建築家に転向するようすすめられたといわれる。彼の主要な建築の設計にはピサのパラッツォ・ディ・カバリエリ、フィレンツェのパラッツォ・デッリ・ウフィーツィ、サンタ・クローチェ聖堂のミケランジェロの墓碑がある。絵画ではパラッツォ・ベッキョにあるフレスコ壁画で、フィレンツェとメディチ家を扱ったものや、バチカン宮のサラ・レジアに教皇ピウス五世の命で歴代教皇の事蹟を描いたものが有名である。

それにもましてバザーリの名を高からしめているのは、大著『美術家列伝』(一五五〇) *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a tempi nostri* であり、この労作によって彼は、「その名称に値する最初の美術史家」といわれた。同書は「これまでに書かれた美術史に関する、おそらくもっとも重要な著述」とも評されている。史実の誤謬が指摘される反面、当代の歴史観や美術批評上の見解を知る上にこの上なく貴重である。〈浜谷勝也〉

橋　はし　都市美と橋梁美はつねにともにあり、高所からみた都市にはかならずいくつかの橋があり、古都の古橋はまた格別の趣がある。都市は、街路が示す高低起伏、縦の美をもつ建築と横の美を張る橋と併合してできるものといっても過言ではない。

〔橋の美〕　日本の橋には、細かいところに美が秘められ、アメリカの橋は巨大なところに空間の美が露呈されている。日本の構造の美は、近づいて見るとはじめてそれがわかる。アメリカの構造の美は遠くからそれがわかるのが特徴である。

人間が生活しはじめて最初に造った構造物は家であって、その後部落と部落との間には交通のために道路がつくられた。道路は地形によって河や谷を越える必要がおこり、このため簡単な橋を造るようになった。したがって家・道・橋の間には互いに密接な関係がある。人間生活はすべての点において、つねに美を要求するものであって、橋もまた生活の必要上造られている以上、その例外ではない。

本来、橋は渓谷・河川・鉄道・道路その他の障害物を越えて交通運輸のために造られた建築物であって、重い荷物を支えるのがその使命である。しかし、このような使命だけで人間は満足できるものでなく、実用目的以外に、より完全に構造物の美を必要とし、文化の発達向上に伴ってますますこの傾向は増大する。それゆえに、真の橋梁美は、単なる装飾とか飾りだけで得られるものではない。同時に美学上の法則を無視しておこなっても得ることはできない。たとえば、その重心の位置を無視したり、曲線と直線との調和による美しさに注意を向けなくてはならない。物体は線と線との結合であり、面と面との組合せであり、色と色との配合であり、光と光の反射であって、これを見るものは人間である。しかし人の目はきわめて不完全なものであって、数学的に考えては平行な二つの直線も、眼の錯覚により平行に見えない場合があり、同一な長さの二直線もこれを不等と判断するときがある。

図(1)はミューラーライヤーの錯覚といわれるもので、水平線Aは水平線Bと等長であるにもかかわらずB線よりも長く感じられる。また(2)に示す錯覚図はツェルナーの錯覚と呼ばれるもので、七本の斜線は平行線であるにもかかわらずある角度を持つように感じられる。(3)はブントの錯覚と呼ばれ、いずれも平行線であるが、中央部分で広が

り、あるいは縮まって見えるのである。橋の美しさを考える場合には、このような斜線が生じる錯覚に注意を要する。

橋はまた、無用の複雑な飾りのついているのは失敗で、必要なだけの生きた材料が働いているのが力強い美を示す。また橋はそれだけで単独に美しくても、それは成功例といえず、周囲の景色との調和適合性ということが忘れられてはならない。すなわち近代都市の建築美に対して、これに調和する橋梁形式を選定すべきである。

風景地域に架ける橋の形式としては、鉄筋コンクリート造の白色アーチ橋が選定される。あるいはまたサスペンションの軽快な曲線橋が考えられる。また、形のほかに材料のよしあしが重要な役割をつとめる。荘重な感じや崇厳な感じを与えるためには、安価なペンキ塗りや一時の間に合わせですませた鉄板張りではならないのである。橋を造るには、「バランスとシンメトリー」ということ、「統一」「変化」を示すもの、「直線と曲線」、「量の美」と「大きさの美」、「物理的錯覚をさける」などが特に注意を必要とする問題である。

構造物の美に対しては古来、いろいろな説がたてられ、歴史即美説・構造即美説・量即美説・表現即美説・能率即美説などはそのおもなものである。

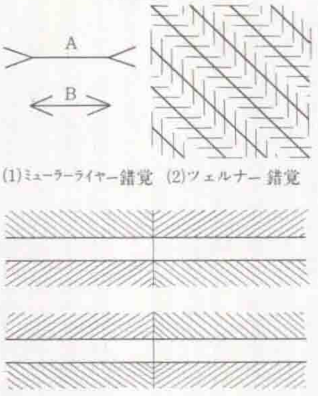
歴史即美説は歴史主義であって、歴史的なものを研究してそれを賞美する。ギリシアのクラシックがそれであり、ロマネスク、ゴシックがそれである。構造即美説は、構造主義であって、構造物はすべて構造の正確さに重きをおき、構築に忠実であれば、完成したものはかならず美をなすという説で、これを支持するものは多い。これに従えば、デコレーションは必要のないものとなり、コンストラクション以外において美を感じさせるのは真の構造美ではないと主張する。パリのエッフェル塔などが好例である。量即美説を唱える者は、構造物はいかなるものにあれ、その量の大なるものを造るとき美を感じさせるというのである。この考え方によればエジプトのピラミッドなど好例である。能率即美説にあっては、最小限度の材料と最小限度の労力をもって最大の能率と最大の結果を得たものを美と呼ぶ。最後にあげる表現即美説は、一切を超越して自己の主観を第一とし、主観によって感ずる美を真の美となそうとするものである。

また別な見方から構造物の美を眺めると、安定の美と軽快の美がある。絵画のようなものにあっては、それが理論的に安定性を欠いていても、その不均衡は外に現われないが、構造物にあっては、その不安定ははっきりする。またサスペンションのような軽快な橋が空間を渡る美しさは格別である。構造物に備わる安定感は、構造物にある美の要素である。

〔橋と高欄〕橋の姿には、横から眺めた形の美しいものと、上方からの眺望のすぐれたものがある。一方、橋を通る人は高欄の飾りに目をとられるが、橋の美とはまた別である。灯柱は、灯がその役目の全部ではなく、むしろ日中においては、高欄の長さの単調をうまく破ってくれるところにその重要な役目が秘められている。親柱と灯柱とそして高欄をとり入れた全体としての比例と調和、内容の表現、それから必要なだけの手法の生かし方が大切である。また、擬宝珠(ぎぼし)は製作年代によって形に特色があり、頭の大きなものや胴より頭の小さなもの、胴・頭が揃っているものなどの種類がある。〈鷹部屋福平〉

📖鷹部屋福平著『橋―美の条件』（一九六五・東海大学出版会）

錯覚を示す図例

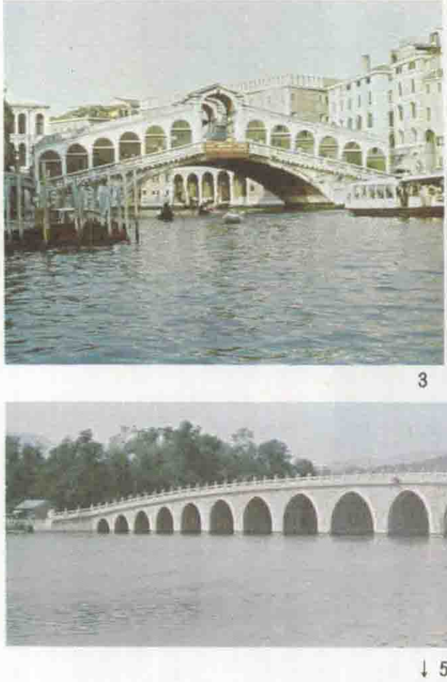


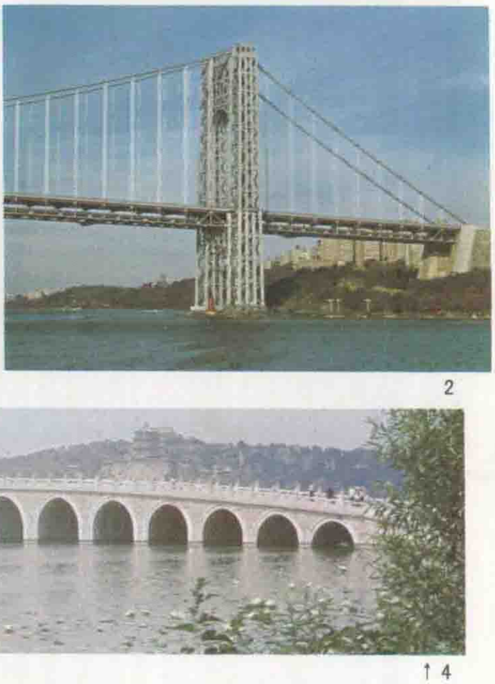
(1)ミューラーライヤー錯覚　(2)ツェルナー錯覚
(3)ブント錯覚

橋口五葉 はしぐちごよう（一八八〇―一九二一）版画家。明治一三年一二月鹿児島県に生まれる。本名清。明治三二年（一八九九）上京、橋本雅邦(がほう)に日本画を学び、さらに洋画を学ぶ。三八年東京美術学校西洋画科を卒業し、第一回文展（一九〇七）に『羽衣』を出品、のち三越呉服店の美人画ポスターに入賞する。夏目漱石・泉鏡花・永井荷風らの本の装幀を手がけ、明治末に无声(むせい)会の会員となる。大正四年（一九一五）版元の渡辺木版から『浴後裸女』を刊行して以後、つぎつぎに美人画・風景画を出版し、洗練された優雅さと新鮮な感覚に満ちた近代浮世絵版画をうち立て、「大正の歌麿」などと評される。大正一〇年二月二五日没。代表作に『ゆあみ』『化粧の女』『髪すき』ほかがある。〈小倉忠夫〉

橋本雅邦 はしもとがほう（一八三五―一九〇八）明治の日本画家。天保六年七月二七日川越藩お抱(かかえ)絵師橋本晴園の子として、江戸木挽(こびき)町(ちょう)の狩野家邸内に生まれた。父に絵の手ほどきを受け、のち狩野勝川(しょうせん)院(いん)雅信の弟子となり、勝園雅邦と号した。同時に入塾した*狩野芳崖とともに、同門の四天王（あと

1


3


2

↓5　↑4

橋

1. スコットランドのフォース・ブリッジ　カンチレバー橋の代表的なもの
2. ニューヨーク，ハドソン川のジョージ・ワシントン橋　サスペンション橋の代表
3. ベネチアのリアルト橋　運河の上にかけられた橋で屋根がある　1592年建造
4. 北京，十七孔橋　大理石で造られ，高欄に全部ちがった唐獅子の顔が彫刻されている
5. 瀬田唐橋　木造橋で著名　はじめの天正架橋は180間だが現存の橋は45間である

橋本雅邦　「虎図」(1895)　絹本着色　六曲屏風一双　各160.5×369.5cm　重文
第４回内国勧業博覧会に出品され「龍図」と対をなす豪放で男性的な作品

の二人は狩野勝玉・木村立嶽）とうたわれた。幕末・明治初期には、他の画家と同様、暗黒時代を過ごしたが、*岡倉天心・*フェノロサを知るに及び明治新日本画創造のため積極的に働いた。芳崖とともに東京美術学校創立（一八八九）に尽くし、のち同校教授となり、日本美術院の創立(一八九八)に当たっても天心を助け、その幹部となって*横山大観・*下村観山・*菱田春草らのすぐれた後進を育てた。明治二三年(一八九〇)帝室技芸員に任ぜられ、シカゴやセントルイスの万国博にも出品した。明治四一年一月一三日没。代表作に『白雲紅樹図』『龍虎』などがある。〈関　千代〉

橋本関雪　はしもとかんせつ　（一八八三―一九四五）日本画家。本名関一。明治一六年一一月一〇日、神戸市に生まれた。父は書家・詩人・南画家の橋本海関。はじめ片岡公曠に南宗画を学び、のち*竹内栖鳳の門にはいった。初期文展で『琵琶行』（第四回、一九一〇）、『遅日』（第七回）、『南国』（第八回）、『猟』（第九回）、『寒山拾得』（第一〇回）などが受賞して認められ、大正八年（一九一九）からは帝展審査員をしばしばつとめ、帝室技芸員（一九三四）、帝国美術院会員（一九三五）となった。この間ヨーロッパ各地を巡歴し、また中国にもたびたびおもむいている。彼は四条派の写生に南画を加味し、老練な筆致による独特の画風を展開した。とくに猿を描くのを得意とし、定評もある。昭和二〇年二月二六日没。代表作『木蘭詩』『長恨歌』『玄猿』など。また詩文もよくし、著書に『関雪随筆』『支那山水随縁』ほかがある。〈関　千代〉

橋本平八　はしもとへいはち　（一八九七―一九三五）彫刻家。明治三〇年一〇月一七日、三重県に生まれる。はじめ植物生態学や果樹園芸学を修め、大正四年（一九一五）宇治山田市で三宅正直について彫刻技術を学んだ。上京して印刷局に勤務したが、九年佐藤朝山（玄々）の内弟子となって木彫を学んだ。大正一一年第九回院展に『猫』を出品して以来、院展で作品を発表し、同院研究所にも通い、昭和二年(一九二七)日本美術院同人に推挙された。東洋的な想念にもとづく独特の形態感をもつ木彫を制作し、オブジェ的な思考をとり入れるなど、大正末期から昭和初期にかけて活躍した異色ある彫刻家である。昭和一〇年一一月一日没。代表作に『花園に遊ぶ天女』『裸形少年像』『石について』『牛』などがある。〈三木多聞〉

柱　はしら　建築物の屋根や床の荷重を支える垂直な部材で、日本・中国・古代ギリシアの建築では、この柱の上に横架材をおき、それによって主要な建築の骨組をつくる。一方、古代ローマやインド建築のように、石や煉瓦を積んで壁をつくり、それで主要な荷重を支えるものがある。前者を楣式構造、後者を組積構造と呼ぶが、両者を併用することも多い。

〔日本〕日本建築では主要な荷重はほとんど木の柱で支えられ、組積構造は、*校倉や城の石垣のような特殊なもののほかは使用されない。古代の日本建築の手本になった中国の建築様式は、木の柱のほかに、煉瓦や石の組積構造もかなり用いているが、後者は日本建築にほとんど受け入れられなかった。その理由として、材木が豊富なこと、多雨で組積構造の原形である日乾煉瓦が生まれなかったこと、地震が多いことなどが考えられる。このように日本建築では、柱が建築のもっとも重要な構造部材なので、早くから神聖視され、*伊勢神宮や*出雲大社の棟持柱や、民家の大黒柱のように、特殊な意味づけがされたり、視覚的に強調するような取扱いがおこなわれている。

日本の原始時代には、柱の根元を地中に埋めて建てる掘立柱であったが、飛鳥時代以降は、地上に据えた礎石の上に柱を建てる方式がひろくおこなわれた。古代の主要建築の柱は、平滑な表面をもつ円柱で、柱の中ほどがふくらんだエンタシスや、上端を丸める粽の手法が用いられた。角柱は古代には*裳階のような特殊な個所にのみ使用されたが、平安時代の後期から住宅建築を中心に普及し、近世では角柱が柱になる。角柱では角の部分を四五度に削り落し、これを面と呼び、意匠的にも大きな役割を果たす。面の大きなものを大面取、たいへん小さなものを糸面といい、几帳面のような複雑な形のものもある。そのほか近世には、柱に竪に特殊な溝をつけた胡麻殻柱や、石造の柱も使用された。柱の名称は、使用場所、形状、材料によって各種のものがある。大黒柱やえびす柱は民家のなかのとくに太い柱で、側柱と入側柱は、寺院建築などで庇と身屋の柱を区別するのに用いる。柱の材種は高級な建築では、檜・杉・欅をおもに使うが、民家では、栗・椎・栂など多くの材種が用いられる。〈大河直躬〉

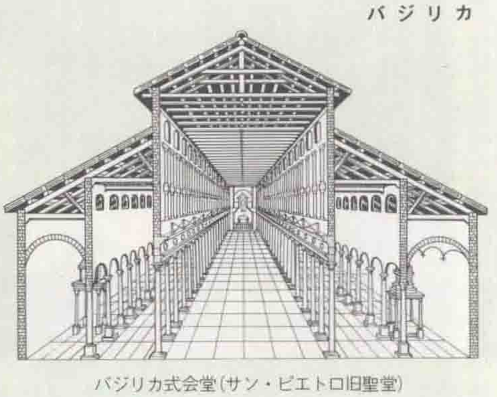
〔西洋〕古代エジプトの住宅では木柱のほか、葦を何十本か束ねた柱を用い、その形態が石造柱に写されている。石造柱は角柱・多角柱・円柱があり、円柱には蓮の蕾や花にもとづいた柱頭がつけられた。石造円柱は樽型の円筒形の石材を積み重ね、中ほどにエンタシス（ふくらみ）をつけ、柱身の表面に浮彫を施して装飾する。エーゲ海建築では、ドーナツ型柱頭の下すぼまりの円柱が特色となっている。ギリシア建築の石造円柱はもっとも精妙な形式をそなえている。円筒形の石材を積み、エンタシスのある柱身に縦に彫溝（フルーティング）を施す。ドリス式はもっとも古い形式で、礎盤がなく、太い柱身は強いエンタシスをもち、皿型の柱頭をもつ。イオニア式は東方起原の優雅な形式で、複雑な礎盤があり、柱身は比較的細く、柱頭は両端に渦巻形のあるクッション型である。コリント式は柱頭をアカンサスという植物の葉で包んだ形を装飾化したものであるが、ギリシア建築ではあまり用いられず、ローマ人がとくに愛好し発展させた形式である。このようにギリシア人は柱と梁の組合せの形式を定めたが、これは*オーダー（柱式）とよばれる。ローマ人はギリシア人の発明したドリス式・イオニア式・コリント式の三種のオーダーを採用し、さらにドリス式を簡略化して彫溝をなくしたトスカナ式、コリント式とイオニア式を組合せたコンポジット式の二種のオーダーを加え、さらにアーチとオーダーの組合せやオーダーの装飾的用法を多数案出した。付け柱はギリシア建築でもすでに用いられていたが、ローマ建築でいちじるしく発展し、半柱や四分の三柱のほか、平たい板状の柱形（ピラスター）を活用した例が多い。また、エデクラといって、ニッチ（凹所）や窓の両側に小型の円柱を立て、小型のペジメント（破風壁）をのせる装飾法を工夫した。また煉瓦で柱をつくり、漆喰で仕上げをして、オーダーで定められたとおりの柱を安価につくる方法も考えられた。中世の教会堂建築の石造柱は小さい切石を組合せてつくり、柱頭は植物を極度に抽象化してある。またアーチを重ね合わせるため、あるいは丸天井の助骨に接続させるため、細い円柱を多数束ねて柱とする形式が発達した。ルネサンス以後はローマの柱の形式や用語が復活したが、バロック時代には、柱の効果を強調するため、建物の二層以上にわたって適用される大オーダーや、短い円筒と方形のブロックを交互に積み重ねた柱や、ねじり柱なども使用した。ロココ様式の室内では柱や柱形はほとんど用いず、用いても壁柱のように目立たない形にする。新古典主義の建築では中空の木造柱を彩色して用いることも多い。近代建築では鉄筋コンクリート柱が一般的であるが、モルタル仕上げ、プラスター仕上げのほか、合板張り・布張り・石張りなど多様な仕上げ法があり、コンクリートの素肌をそのまま仕上げ面とする「打放し」もしばしばおこなわれる。〈桐敷真次郎〉

バシリカ　basilica　古代ローマ共和制時代に、商取引所・公会堂および法廷をかねた公共建造物に与えられた名称で、その起原は古代ギリシア後期の、市民生活の中心であったアゴラにおける*ストア（列柱廊）に由来する。古代ギリシア市民は広い中庭とそれを取り囲むストアで、集会や商取引をしたのであるが、その平面プランがローマのバジリカに受けつがれた。すなわち中庭は身廊に、中庭の周囲のストアは側廊部に変化して長方形の平面プランをもつ建造物となり、身廊の奥に裁判官席が設けられて、これがバジリカの基本的プランとなった。現存するバジリカの最古の示例としてはポンペイのそれがあげられるが、前述の基本的プランを示しながら、身廊にはまだ屋根がなく、ギリシアのストアからローマのバジリカへの過渡期の形式を見せている。その後、身廊部に採光するため、側廊との境界の列柱によって身廊の屋根を高くして、上部の側壁に窓を取りつけた。このように、高い切妻屋根を載せた身廊と、片流れ屋根をもつ側廊によってバジリカの基本形が完成した。代表的な例としては、紀元前後のバ

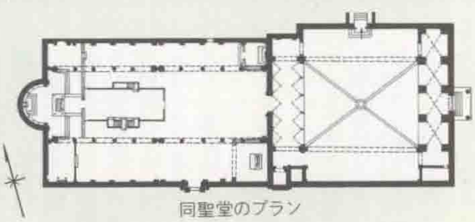
ジリカ・ユリア、二世紀ごろのバジリカ・ウルピア、四世紀初頭のバジリカ・ノーバなどがあげられる。

三一三年にコンスタンティヌス大帝によるキリスト教保護令が発布されてから、キリスト教徒は、彼ら自身の礼拝堂を建設しはじめた。その手本をバジリカに求め、平面プランや構造形式を聖堂建築にほとんどそのまま採用し、これらの初期キリスト教時代における、いわゆるバジリカ式聖堂はその後さらに発展をとげるロマネスクやゴシック様式の聖堂建築の出発点となった。バジリカ式聖堂の平面プランは、前面に回廊で囲まれたアトリウム（前庭）があり、入口の前にはナルテックス（前室）が設けられる。聖堂内はバジリカと同じく、身廊をはさんで、両側に一重もしくは二重の側廊が並ぶ。身廊の奥は、半円形プランで半円蓋を戴く祭室で、聖歌隊席と結びついて内陣を形成する。また身廊に直角に交差する翼廊は、のちのラテン十字形の平面プランに発展していった。身廊両側の列柱とアーケードに支えられた側壁には高窓がうがたれ、側廊の上には子女席の階上廊が設けられる。さらに女子席から堂内を見おろすためのトリフォリウムと呼ばれる開口部が、高窓とアーケードの間に取りつけられる。バジリカ式聖堂の代表例としてはローマの旧サン・ピエトロ聖堂やサンタ・マリア・マジョーレ聖堂、ラベンナの両サン・タポリナーレ（イン・クラッセおよびヌオボー）聖堂があげられる。〈浜谷勝也〉

バジリカ



バジリカ式会堂(サン・ピエトロ旧聖堂)



同聖堂のプラン

パスキン Jules Pascin（一八八五—一九三〇）アメリカ国籍のスペイン系ユダヤ人画家。本名を Julius Pincas といい、ブルガリアで生まれ、ウィーンやベルリンで学ぶ。ドイツで風刺雑誌の挿絵を描いていたが、ドイツ表現主義に近づき、その後おだやかな人体像にユニークな道を開いた。巧みな雰囲気描写と、温和な色調および柔軟な描線による官能的な女性像に特徴がみられる。時にはかなり強靭な線描も試みた。第一次大戦中アメリカに帰化したが、生涯各国を放浪し制作をつづけた。三〇年六月二〇日、大規模な個展の前日、パリでみずから生命を断った。〈田中文雄〉

バスチャン＝ルパージュ Jules Bastien-Lepage（一八四八—八四）フランスの画家。一一月一日ダンビルに生まれる。一八六七年パリの美術学校で*カバネルに師事し、『サラ・ベルナールの肖像』など肖像画や風俗画も描いているが、田園風景や農民・労働者の生活を題材にしたものに力量を発揮した。クールベの写実主義から影響を受けているが、作風には党派性と結びついた強い主張はみられず、感傷的ヒューマニズムの色彩が濃い。『干し草』（一八七八・ルーブル美術館）などでは人物と同じように草木が入念に描かれ、ときにマネの影響もみられるが、自然主義の画家として、終生節をまげることなく、自然と働くものの生活をテーマに描きつづけた。代表作に一八七四年サロン入選の『春の歌』、『草刈り』『乞食』などがある。一〇月一〇日パリで没。〈小川栄二〉

パステル pastel 絵画材料。固形絵具の一種で、粉末顔料に体質顔料として水酸化アルミニウム・白亜・礬土などを加え、アラビアゴムなどで練って棒状に成型乾燥してつくる。粒子が細かくて不透明なのが特色で、粉末状に付着させて使う。描画上、多少指などですり込んだり、ぼかしを与えることはできるが、混色することはできないので色相を諧調に応じて多数つくる必要がある。ルフラン社（現在はルフラン・ブルジョア社）などの製品では五六八種を数える。

サポート（支持体）には紙・羊皮・パネル・画布を使うことができるが、このための下地ごしらえには膠液にマーブル・ダスト（大理石粉）や石膏などを混ぜて地塗りし、粗面にして付着性を助ける必要がある。定着液はパステル特有の発色性をそこなうので、ふつうは使わない。粉末の顔料では、自然の湿気吸収と支持体自体がもつ性質で、ある程度定着性が出てくることは、経年した作品を見ると判定できる。とくに定着液を必要とするときは、今日では合成樹脂をメタノールに溶かした、無色でつやの出ないものを使用する。

パステルに類する固型絵具を使ったものには、一五世紀ごろに、シルバー・ポイント（銀筆）やピエール・ノアール（黒石）などの素描に彩色した用法をみる。パステル画として独立した姿を示すのは一八世紀のはじめになってからで、フランスに行ったベネチアの女流画家ロザルバ・カリエラ（一六七五—一七五七）が、パリで上流社会の人々のパステル肖像画の注文に応じたことから盛行したようである。当時の作家ではカンタン・ド・*ラ・トゥール、ペロノー、*リオタールらがあげられるが、一九世紀になると、*ドガ、*マネ、*ルノアールらの創作的なパステル画や素描が現われ、その領域が確立されるようになった。〈寺田春弌〉

□新道繁著『パステル画』（一九六八・美術出版社）

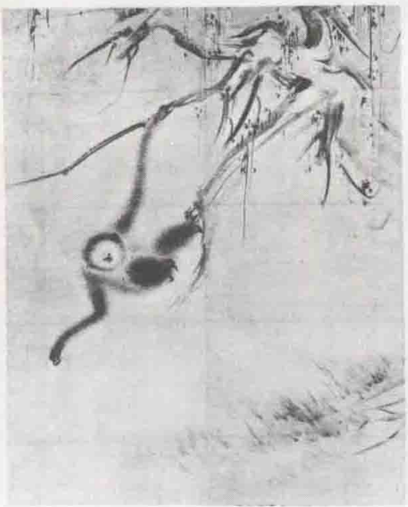
パステル モーリス・カンタン・ド・ラ・トゥール「ポンパドゥール夫人の肖像」(1752) 175×128cm ルーブル美術館 パステル画として，大きさでもその質の高さでもモニュメンタルな作品で，材質のもつ即興性，軽妙さがよく示されている

長谷川潔 はせがわきよし（一八九一—一九八〇）版画家。明治二四年一二月九日横浜市に生まれる。*黒田清輝に素描を、ついで本郷絵画研究所で*岡田三郎助、*藤島武二に油絵を学ぶ。大正初年から木版画、さらに銅版画を手がけ、文芸誌『仮面』によって創作版画を発表する。大正七年（一九一八）末にアメリカへ出発し、翌年パリへ渡る。当地で銅版画の特殊技法マニエール・ノワール（メゾチントの一種）を復活させ、さらに近代的表現を加えた。昭和一〇年（一九三五）レジョン・ドヌール勲章を受け、ついでパリ万国博で金賞、サロン・ナショナルで版画賞を受賞。第二次世界大戦後の昭和三九年にフランス芸術院会員となり、四一年フランスの文化勲章、現代日本美術展の特別賞を受ける。パリに在住し、精緻で澄明な独自の銅版画を残した。五五年一二月一三日客死。〈小倉忠夫〉

長谷川三郎 はせがわさぶろう（一九〇六—五七）洋画家。明治三九年九月六日、山口県長府町に生まれる。ほどなく一家は神戸に移住。高校時代に大阪の信濃橋洋画研究所に入り、*小出楢重に師事する。昭和四年（一九二九）東京大学美学美術史学科を卒業し、同年アメリカを経てヨーロッパ各国へ遊学。サロン・ドートンヌに出品、抽象絵画の洗礼をうけて昭和七年に帰国。同志と新時代洋画展を結成、さらに一二年に自由美術家協会を創立するが、次第に茶道、禅、俳句、写真に関心を移す。第二次大戦後は木版、拓本、水墨の作品を多く制作。二九年日米抽象美術展の代表として渡米し、翌年一時帰国ののち、サンフランシスコ美術大学客員教授として再渡米、昭和三二年三月一一日客死した。代表作は『蝶の軌跡』『狂詩曲漁村』『自然』『天体と人』ほか。〈小倉忠夫〉

長谷川等伯 はせがわとうはく（一五三九—一六一〇）桃山時代の画家。長谷川派の創始者。天文八年、能登国（石川県）七尾に生まれる。畠山家家臣奥村文之丞の子で、染色業者長谷川家の養子となったと推定される。名号に菊松、又四郎、帯刀、信春などがある。生国において仏画師として出発、

長谷川利行　「新宿風景」（1937ごろ）　油彩　44×52 cm　東京国立近代美術館
文学青年でもあり，自由奔放な生涯を送った利行の表現主義的な色彩と筆致がうかがえる



長谷川等伯　「枯木猿猴図」
紙本墨画　二幅のうち　重文　京都　妙心寺竜泉庵　牧谿様の水墨画の代表作で，もとは加賀の小松城に伝わる屏風であった

『十二天図』（正覚院蔵）、『涅槃図』（妙成寺蔵）などに示された平安仏画のような華やかな色感は、後の等伯画の基本的要素となった。やがて能登を去って上洛、元亀三年（一五七二）『日堯上人像』（本法寺蔵）を描いて画風の洗練化を示す。桃山肖像画の優作、『伝名和長年像』（東京国立博物館蔵）、『武田信玄像』（成慶院）もこのころの作品と推定される。千利休や本法寺の日通上人との交流を通して、中国宋元時代やわが国のすぐれた水墨画を知り、それに深く傾倒、天正一七年（一五八九）大徳寺三玄院に水墨画の襖絵を制作している。現在円徳院と楽家に分蔵される作品で、真・行・草の三体を使い分けて描かれた山水図には、それらの真摯な学習の跡が見られる。すぐれた日本水墨画の一つである『松林図屏風』（東京国立博物館蔵）は、この延長線上に大きな飛躍を伴って生まれてきた作品で、感激的な自然の実体験と等伯化された技法とが、完全な形で融合している。天正一八年（一五九〇）、*狩野永徳一門が描く予定の内裏対屋の障壁画制作を担当すべく、画策して失敗しているが、このころすでに等伯も狩野派に対抗できる画派を形成しつつあったとみられる。翌一九年豊臣秀吉が夭逝した子棄君（鶴松）のため祥雲寺を造営するに当たり、等伯は障壁画を一手に担当、一門を指揮し、全身全霊をこめて制作した。それらは現在智積院障壁画群としてのこる作品で、構図上永徳様式の影響を受けながらも、自然への共感を大和絵技法の導入により大画面に定着、豪壮にして繊細、装飾的にして情趣豊かな独自の金碧障屏画様式を確立した。晩年も旺盛な創作意欲をもって制作を続け、慶長九年（一六〇四）法橋、翌年には法眼に叙せられた。晩年作は以前の緊迫感あふれるみずみずしさを失ってはいるが、隣華院や禅林寺の障壁画などに、自己の画風にあえて様式化を加え、それを弟子たちに伝えようとする意図がくみ取れる。慶長一五年、家康の招きに応じて江戸へおもむく途中病気になり、到着後間もない二月二四日没したと伝える。画論『等伯画説』があり、これによれば養父とともに雪舟の弟子等春に学んだことになるが、特定の師よりも独学、私淑によって画風を確立した可能性のほうが強い。

等伯の長男久蔵（一五六八―九三）は智積院障壁画制作に参加したのち急逝したが、子の宗宅・左近（等重）・宗也、弟子の宗園などが残って長谷川派を形成、等伯の描法を形式的に継承、あるいは宗達派との折衷を示しつつ、町絵師的性格を強くしていった。〈河野元昭〉

□水尾比呂志著『障壁画全集　智積院』（一九六六・美術出版社）▽脇坂淳著『等伯』（一九七〇・三彩社）

長谷川利行　はせがわとしゆき　（一八九一―一九四〇）洋画家。明治二四年七月九日京都に生まれる。大正一〇年（一九二一）ごろ上京して絵画制作に励むかたわら、博文館で雑誌編集にたずさわる。一二年新光洋画会展、一五年帝展・二科展に出品。翌昭和二年（一九二七）二科展に『麦酒室』ほかを出品して樗牛賞を、三年には一九三〇年協会展で協会賞をうける。五年前田夕暮の『詩歌』同人となった。七年ごろから浅草・荒川放水路方面を放浪し、連日泥酔の生活を送ったが、二科展には毎回出品。昭和一〇年代はじめ新宿の天城画廊でたびたび個展を開いた。晩年二科会を去って一水会に出品。フォービスム的作風から次第に詩的ビジョンに満ちた奔放な画境に進んだ。死の年には身体も衰弱し、窮民として東京市養育院板橋本院でみとる人もなく昭和一五年一〇月一二日没した。代表作は『カフェ・オリエント』『夏の遊園地』『新宿風景』など。生前、自家出版の歌集『木葦集』『火岸』があり、没後の翌年には友人矢野文夫の編集により遺稿集『夜の歌―長谷川利行とその芸術』が刊行された。〈小倉忠夫〉

□長谷川利行画集刊行会編『長谷川利行画集』（一九六三・中央公論美術出版）

バゼーヌ　Jean Bazaine　（一九〇四―　）フランスの画家。パリに生まれ、美術学校で彫刻を学んだが、のち絵画に専念する。文学・哲学に造詣が深い。写実から抽象に転じ、サロン・ドートンヌに出品、*ボナールや*グロメールを知り影響を受ける。一九四一年、占領下のパリで、戦後のサロン・ド・メの母体となる「フランス伝統青年画家展」を組織。サロン・ド・メ、ベネチア・ビエンナーレその他多くの団体展に出品し、戦後フランスの抽象画壇の代表的画家として活躍。アシーの教会のステンドグラスやオダンクールの教会の陶タイル壁画を手がける。彼の絵は本質的には自然のリズムに根ざした非具象絵画であり、凝縮した感情と色彩の交錯から、静謐でフランス的な調和の美学が立ちあらわれる。〈小川栄二〉

バチカン宮　――きゅう　⇨サン・ピエトロ大聖堂

八大山人　はちだいさんじん　⇨朱耷

八幡造　はちまんづくり　⇨神社建築

ハッティ美術　――びじゅつ　⇨ヒッタイト美術

バッラ　Giacomo Balla　（一八七一―一九五八）イタリアの画家。未来派の代表的な一人で、*未来主義を抽象芸術の域まで押し進めた先駆者。八月一八日トリノに生まれ、同地で学んだ後、一八九五年ローマに移る。一九〇〇年のパリ滞在と一二年にレーベンシュタイン家の装飾の仕事でデュッセルドルフを訪れたほかは生涯ローマで過ごし、五八年三月一日に没。近代都市や庶民生活を社会派的な目で捕え、*セガンティーニなど先人から受継いだ分割派の技法を深めて、*ボッチョーニや*セベリーニに伝えた。一九一〇年「未来派画家宣言」に署名、一二年からその成果を続々と発表した。『引かれる犬のダイナミズム』（一九一二）をはじめ『自動車の速度』『つばめの飛翔』（一九一三）・『太陽の前を通過する水星』（一九一四）などの連作によって時間＝空間を追求。さらにマリネッティらとともに政治行動に参加したり（一九一四―一五）、デペロとともに「宇宙の未来主義的再建宣言」（一九一五）を発表するなど、芸術と現実（生活）のトータルな変革を志向した。第一次世界大戦後も未来派として踏みとどまり、第二の未来派への橋渡しを演じたが、二〇―三〇年代には昔日の面影をまったく喪失するに至った。〈大島辰雄〉

パティニール　Joachim Patenir (Patinir)　（一四七五/八〇―一五二四）フランドルの画家。出生地および初期の伝記的事実はかならずしも明確ではないが、一五一五年以降アントワープ（アンベルス）で制作し、同地で没した。二一年*デューラーは彼をアントワープに訪ねている。*ボッシュ、*ダビッド、*マサイスの影響を受けたが、彼はフランドル絵画におけるはじめての風景画のスペシアリストとして知られている。推定によれば、彼はマサイスその他の画家の作品に風景を描き、または彼自身の風景画に他の画家の人物像が加わっているという。写→466〈野村太郎〉

パテール　Jean-Baptiste-Joseph Pater　（一六九五―一七三六）フランスの画家。一二月二九日バランシェンヌに生まれる。*ワトーと同郷。ワトーを慕ってパリに出るが、気むずかしいワトーは彼を寄せつけず、実際に手を下して教えたのは死期に近いごくわずかな時期で、*ランクレと彼のみが、ワトーに直接触れえた弟子といえる。ワトーに始まる「雅びなる宴」を継いで、『庭園の愛の語らい』『化粧』（ルーブル美術館）、『田園の宴』（バッキンガム宮）など当時流行の貴族やブルジョアの園遊のさまを描いた。師には及ばなかったが、その平明な描写と官能性のあふれた女性群像は、他のワトー追随者の生硬な模倣とは一線を画している。フランスのみならず、当時のヨーロッパ各国でもっとも人気の高かった画家のひとりであった。七月二五日パリで没。〈小川栄二〉

パドバ派　――は　scuola padovana　伊　北イ

〈下〉**英一蝶**　「四季日待図巻」（1711）　紙本着色　縦27.1cm　東京　出光美術館　遊興のうちに日の出を待つ神道行事を描く

〈上〉**パティニール**　「冥府の川渡し」（1510ごろ）　64×103cm　油彩　プラド美術館　川をはさんで右側に地獄が描かれ，船中に小さな魂を運んでいるのは地獄の渡し守カロン

タリア、パドバを中心に主として一五世紀に栄えた画派。パドバは中世以来、ルネサンスを通じて北イタリア文化の中心として繁栄した。フィレンツェ派の*ジョットが一四世紀初頭この地を訪れ、一五世紀初頭にかけて国際ゴシック様式が流行した。さらに*ドナテロ、*ウッチェロをはじめフィレンツェ派の画家たちが訪れ、ルネサンス風に転じ、ここにパドバ派が形成された。創始者スクァルチオネ Squarcione（一三九七—一四六八）の工房が古代趣味の中心をなし、さらにフィレンツェ派の写実主義をとり入れ、*マンテーニャによってその盛期を迎えた。彼は*ドナテロから影響を受け、彫刻的な性格の強い画を描いたが、ベネチア派の色彩主義を導入して北イタリアのルネサンス様式を確立。やがてベルナルド・パレンツ（一四三七—一五三一）が出て折衷様式をみせた。一方、*ベルリーニが独得の色彩主義をもってベネチア派の基礎を築き、同派が北イタリアを風靡するようになってパドバ派は衰退の道をたどった。〈久保尋二〉

バトラー　Reg Butler（一九一三—　）イギリスの現代彫刻家。ハートフォードシャーのバンティングフォドに生まれ、はじめ建築を学んだが、一九四四年から彫刻に転じた。四九年に最初の個展を開き、線的構成の彫刻から出発した。五三年に無名政治囚のための記念碑コンペティションで大賞を得て注目を受けた。五〇年代中ごろから人体彫刻に集中し、感覚性と脆弱性をあわせもつ人体表現を追求した。その後ふたたび抽象彫刻に転じ、単純な基本構造ながら表面処理と巧みな量感と空間の表現で、新たな造形的価値を作品のなかに加えた。〈田中文雄〉

英一蝶　はなぶさいっちょう（一六五二—一七二四）江戸初期から中期の画家。承応元年、医者多賀伯庵の子として京都に生まれる。幼名猪三郎、名は安雄のちに信香、朝湖、翠蓑翁、牛麿、暁雲などと号した。少年期に父とともに江戸へ下り、狩野宗家の安信に師事して画を学んだ。また俳諧師松尾芭蕉の門に入り、其角、嵐雪などと親交をむすぶかたわら、書を佐々木玄竜に学ぶなど、絵画方面以外の教養をも積んで、一流の江戸文化人へと成長していく。ことに当時流行の*菱川師宣の浮世絵に共鳴し、新興都市江戸の市民生活に取材した機知に富む風俗画は、彼の画名を一躍高めることになる。幇間にも似た遊興を追う生活態度は、大名の子弟を誘って遊里へ入りびたらせ、ついに幕府上層部の忌避するところとなり、元禄一一年（一六九八）伊豆三宅島に配流される。『日待図巻』（出光美術館蔵）、『布晒舞図』（遠山美術館蔵）など流謫時代の作品は、「島一蝶」と呼ばれて珍重されている。一一年後の宝永六年（一七〇九）将軍代替りの大赦により江戸へ帰った彼は、画名を多賀朝湖から英一蝶に改名、旺盛な作画活動を再開する。最晩年には風俗画を離れ、気品に富む瀟洒な花鳥画や山水画に専心した。初期の傑作として『朝暾曳馬図』（静嘉堂蔵）が知られ、配流中一蝶の母を養った彫金家*横谷宗珉との友誼は芸壇の佳話として名高い。享保九年一月一三日没。一蝶の画風を慕った画家に、佐脇嵩之（一七〇七—七二）、高嵩谷（一七三〇—一八〇四）らがいる。〈小林　忠〉

埴輪　はにわ　埴輪は古墳の上に飾り立てられた素焼の土製品で、わが国独特のものであり、古墳と消長をともにし、四世紀ごろから七世紀ごろまでみられる。埴輪の名は『日本書紀』垂仁天皇三二年の条にみえており、そこには野見宿禰の建案によって、出雲（島根県）から土師部一〇〇人を招いて土で人や馬など種々の物形を作らせ、殉死の代わりにしたと記されていることはすでによく知られている。しかし、垂仁天皇の皇后日葉酢媛命の墓と考えられている陵が築かれた四世紀半ばごろには、まだ人物や馬の埴輪は作られておらず、埴輪で最初に作られたのは円筒埴輪で、次いで家や蓋(衣笠)、盾、甲冑などが作られ、四世紀末ごろになって動物が、五世紀初頭にようやく人物埴輪が作られるようになったことがわかってきた。したがって『日本書紀』の記述は、殉死の風習がまったくなかったとはいいきれないにしても、埴輪の発生を伝えるものではなく、土師部の祖先である野見宿禰の功績を顕彰するものであったと考えられている。埴輪の発生に関しては、弥生時代の後期から古墳時代前期に至るころの墳墓から、底部に小孔をあけた壺と、壺をのせる器台とがセットをなして発見され、それが次第に円筒埴輪へと発達していく過程が岡山地方で認められ、埴輪の起原解明についての手がかりとなった。

【種類】埴輪には各種の形が作られているが、大別すると円筒埴輪と形象埴輪の二種となる。円筒埴輪には土管を切ったような単純な形と、上部がラッパ状に開いた朝顔形円筒とがあり、形象埴輪には、家・器財・動物・人物とがある。家形にも屋根の形が、切妻・入母屋・四注（寄棟）などの造りに分けられ、倉庫は高床が多く、切妻造の住居には棟に鰹木をのせたものもみられ、切妻造の竪穴住居を中心に、切妻造と入母屋造の小形の住居をその四方に配した集会場のような豪華な家形もみられる。器財埴輪には蓋・翳などの威儀具、甲冑・大刀・釧・盾・靫・鞆など武器武具類、帽子・高坏・合子などいろいろな形が作られている。動物埴輪では馬がもっとも多く、その大半が装具をつけた飾馬である。牛はきわめて少なく、鹿・猪・猿・犬や、鶏・鷹・水鳥などがあり、人物埴輪には武人、盛装した男女、太鼓や鼓をうつ人、琴をひく楽人、踊る人、子守りをする女や、巫女の姿をかたどった埴輪も少なくない。

【分布と特徴】埴輪は南は鹿児島県から、北は宮城県にわたって分布するが、近畿地方と関東地方に濃密な分布を示す。そして近畿地方では四、五世紀代に多く、種類も家や蓋・盾・甲冑などの威儀具が多く、しかもそれらの作りは実物を忠実に模した立派なものが多く、人物は巫女などが若干みられる程度で、六世紀には減少していく。これに対して、関東地方ではかえって六、七世紀代に盛んに作られており、家をはじめ各種の埴輪が作られており、量もまた多い。しかし蓋など威儀具は、畿内の埴輪に比べるとまったく形式化してしまい、主体の外形をまねただけで、むしろ台になる円筒部を長大にみせようとする傾向がみられる。だが人物埴輪は、巫女や武人ばかりでなく、むしろ庶民生活を如実に表わしたものが多く、動物埴輪でも餌をついばむひよこ、後ろをふりむく犬や猿など、当時の社会を物言わずして語ってくれる。このように近畿地方の埴輪が威圧的であるのと対照的に、関東地方の埴輪は牧歌的な楽しさがあり、素朴でおおらかな人物や動物埴輪に親しみを覚える。

【意義】古墳に樹立された埴輪の配列の仕方についても、畿内と関東の両地方では違いがみられ、畿内では墳丘上に主体部を方形にとり囲むように樹立されたが、関東では墳丘中段や、横穴式石室の入口付近に立てたり、あるいは墳丘裾や周濠土堤上に円筒埴輪で方形区画した中に形象埴輪を配置したりした。そして墳丘上においても、見える側だけに配列し、山に面した下から見えない側には立てない場合すらある。こうした違いについては、おそらく畿内で埴輪が作りはじめられたころは、葬送儀礼のためとして作られたから威儀具が多く、関東やその他の地方で盛行する六、七世紀になると、葬送儀礼のためという意義はうすれ、古墳を飾るためのものとして、その性格が変化した結果と考えられる。

【製作】埴輪は粘土の紐を渦巻状に輪にしていく巻き上げ法や、板状の粘土を輪にして積みあげる輪積み法などによって中空の原形を作り、手など

2　1

3

↓4

埴輪 1.盾　高さ149cm　奈良県磯城郡三宅村出土　東京国立博物館　2.腰かける女　高さ68.5cm　群馬県邑楽郡大川村出土　東京国立博物館　3.猿　高さ27.3cm　茨城県行方郡玉造町出土　重文　個人蔵　4.子持家　高さ54.5cm　宮崎県西都市西都原古墳出土　重文　東京国立博物館

は別に作ってさしこみ、目や口などは箆で切り抜き整形加工した後、六〇〇度前後の酸化焔で焼いたものである。その窯は半地下式などの登窯が用いられたが、工作所の跡ではないかと思われる遺跡や、窯跡などが最近発掘調査され、次第に明らかにされつつある。

〔埴輪の美〕各種の埴輪のうちことに人物と動物の埴輪は、原始的な造形芸術として美術的に高く評価されている。それは単純素朴な作りのなかに現代人の感覚に強く訴えるものがあるからであろう。たとえば人物埴輪の顔は、中空の球形に目と口を切りこみ、眉と鼻を粘土ではりつけただけのきわめて素朴な手法によるものであるが、その表情は生き生きとしてみえる。それは目の空洞の深みによるものであり、精巧さを必要としない稚拙な表現のためであるなどといわれているが、顔の表情だけではなく、手を上げたり胸に当てたりする簡単な表現によって踊る姿が表わされ、また椅子に腰かけた巫女にしても前に垂れた足はきわめて小さいにもかかわらず、全体としてみるときはすこしも不自然さを感じさせない表現の巧みさがある。しかしそれもおそらく埴輪作りの工人たちが、はじめから芸術的な造形意図をもって製作に当たったものではなく、彼らの鋭い直視力、あるいは生活感情がおのずからにじみ出た結果であろうと思われる。

〔石人・石馬〕埴輪と同様に古墳に飾り立てられた石人・石馬とよばれる石像彫刻が北九州を中心とした地方に分布する。人や馬、武器や武具などがあり、関東地方の六、七世紀の埴輪に共通するものがみられ、技法的には丸彫と板彫のものとがみられる。これは加工しやすい阿蘇山の溶岩を利用して作られた埴輪の一地方的な特色と考えられている。→古墳　〈村井嵓雄〉

📖三木文雄編『はにわ』(一九六七・至文堂)　▽小林行雄著『陶器全集1　埴輪』(一九六〇・平凡社)

パノフスキー Ervin Panofsky　(一八九二—一九六八)　ドイツのハノーバーで生まれ (三月三〇日)、後半生をアメリカで過ごした美術史家。フライブルク大学で哲学博士を取得し、ハンブルク大学教授になった。一九三四年ナチスに追われてアメリカに移住し、ニューヨーク大学、プリンストン大学、ハーバード大学などで教授を勤めた。主として中世とルネサンスの美術史を研究し、その該博な知識と堪能な語学力で、美術作品の主題の図像学的な解釈を深めた。また美術史方法論においても、イコノロジー（図像解釈学）による新しい道を確固たるものとした。プリンストンで没（三月一四日）。主著は『イコノロジー研究』(一九三九)・『アルブレヒト・デューラー』(一九四三)・『視覚芸術の意味』(一九五七) など。　〈鹿島　享〉

パピエ・コレ papier collés　貼り紙のこと。キュビスムで用いられる表現形式の一つ。のち、コラージュに発展する。⇨コラージュ

バビロニア美術 ——びじゅつ　⇨メソポタミア美術

破風 はふ　建築用語。ふつう屋根の両端にある三角形の部分をさすが、そのほか屋根の垂直断面が生ずる各所に種々の形のものが用いられる。構造は屋根面の下に幅の広い板（破風板または単に破風と呼ぶ）をつけ、内部の壁面は壁や格子などを用いる。入母屋造と切妻造の屋根の両端にある三角形の破風が一般的なものである（前者を入母屋破風、後者を切妻破風あるいは切破風と呼ぶ）。そのほか屋根の流れが一方だけのときの縋破風、屋根の流れの途中に煙出しや装飾として三角形の破風を設けた千鳥破風、特殊な反転曲線状の形をした唐破風、上方に曲線状にそった起破風などがあり、建築の外観意匠として大きな役割を果たす。　〈大河直躬〉

林武 はやしたけし　(一八九六—一九七五)　洋画家。明治二九年一二月三〇日東京に生まれる。本名武臣。大正九年（一九二〇）日本美術学校に入学するが、やがて中退。一〇年第八回二科展に初入選で樗牛賞を受け、つづいて翌年二科賞を受賞。一五年には一九三〇年協会会員・二科会会友となったが、昭和五年（一九三〇）同志と独立美術協会を創立して日本的フォービスムを推進。九—一〇年渡仏、ヨーロッパ各地を巡遊。『ラ・コアヒューズ』ほか滞欧作にキュビスムの影響を示す。二四年美術団体連合展に『梳ずる女』を出品し、第一回毎日美術賞を受賞。二七—三九年には東京芸術大学教授として後進を指導した。三四年日本芸術院賞、四二年文化勲章を受け、具象系の闘将として知られたが、五〇年六月二三日没した。　〈小倉忠夫〉

速水御舟 はやみぎょしゅう　(一八九四—一九三五)　日本画家。本名栄一。明治二七年八月二日、東京浅草茅町の質店、蒔田良三郎の次男として生まれ、のち母方の速水姓を名のった。明治四一年（一九〇八）一五歳で*松本楓湖に入門。一七歳で巽画会に出品して認められ、同年、*今村紫紅・*安田靫彦らによりつくられた紅児会に加わってこの会に毎年出品し、その才能を認められた。大正三年（一九一四）日本美術院再興にあたって院友として参加、同年末には牛田雞村・小山大月・小茂田青樹らと赤曜会をつくった。六年、第四回院展に『洛外六題』を出して同人となったが、八年三月、浅草駒形橋で電車にひかれ双脚を失った。しかし画道精神にますます徹し、九年『比叡山』『京の舞妓』を発表、とくに後者の細密な写実は注目された。その後『炎舞』『樹木』などの象徴的傾向をへて『京の家、奈良の家』『名樹散椿』など、西欧近代絵画に近い構成的作風へと移行した。昭和五年（一九三〇）イタリア日本美術展にさいし渡欧し、一〇年三月二〇日四二歳で没した。その短い生涯に近代日本画創造のうえに知的で意欲的な表現を求めつづけ、すぐれた作品を残した。写▶468　〈関　千代〉

原田直次郎 はらだなおじろう　(一八六三—九九)　洋画家。文久三年江戸小石川に生まれる。父は岡山県人原田一道。明治一四年（一八八一）外国語学校を卒業。洋画をはじめ山岡成章に、一六年からは*高橋由一の天絵学舎に入学して学ぶ。一七年、ドイツへ留学、ミュンヘンの美術学校に入学してガブリエル・マックスにつき、官学派の手堅い写実を基礎とする歴史画や風俗画の影響感化を受けた。二〇年に帰朝してからは、画塾鐘美館を設けて後

破風 法隆寺聖霊院内部の唐破風。現存するもっとも古い唐破風で、13世紀の作。ゆるやかで品のある曲線形は、日本人の好みをよく示している

進を指導し、二二年には明治美術会の創設に参加した。翌年第三回内国勧業博覧会の審査官を、また二六年のシカゴ万国博に出品、鑑査官をつとめた。人物・風景ともに卓抜の技を示したが、明治三二年一二月二六日、小田原で三六歳で没した。森鷗外とはミュンヘン以来の友人として知られる。代表作に『靴屋のおやじ』『風景』などの滞欧作のほか、帰国後の『騎竜観音』『素尊斬蛇』などがある。〈竹田道太郎〉

パラッツォ Palazzo イタ　中世の都市国家時代に建てられた政庁や貴族の邸で、ルネサンス時代には主として館邸というほどの意味になった。英語のパレス palace・フランス語のパレ palais・ドイツ語のパラスト Palast と同じく、ラテン語の palatium から派生した言葉。もともと古代ローマの丘の名称であり、ここに貴族の住居があったことから、一般に大きく立派な邸宅を意味する普通名詞になった。

一般にパラッツォは三階建で、一階の窓は小さく、しかも厳重に守られ、上層の窓は大きい。建築主の意向と設計者の好みで、外観構成には種々の相違があるが、邸内のプランが外観を支配することはなく、壁面と窓と軒とからなる外部は統一ある立体性を示している。内部の使用目的によって外部の構成を崩すことはない。また内庭を囲んだ柱廊がひらけているのがふつうである。

パラッツォはイタリア建築史上重要な意味をもち、各地に建てられたが、とくに重要視されているものに次のようなものがある。

〔パラッツォ・メディチ〕Palazzo Medici（フィレンツェ）メディチ家の当主コシモのためにパラッツォ・メディチを最初に設計したのは*ブルネレスキであるが、あまりの威容に市民の反感を買うことを恐れたコシモはこれを拒否し、*ミケロッツォにあらためて設計を託した。一四四四年に起工、五九年に完成された。三階建で、一階の外壁は荒けずりの石材を用いたルスティカ様式を採用、トスカナ地方の伝統的な館邸建築を様式化した初期の作例を示し、上層になるにつれ、平坦に仕上げられている。それに対し軒蛇腹を用いたデザインが重厚にすぎるため、外観構成に均衡を欠くうらみがある。この建物は一六五九年にリカルディ家の所有になり、その後補修拡張されて、現在では当時とは異なった外観を見せている。

〔パラッツォ・ピッティ〕Palazzo Pitti（フィレンツェ）イタリア最大のパラッツォであるが、設計者が明らかにされていない。一説にはブルネレスキの原案にもとづき、彼の死後一二年たった一四五八年ごろ起工されたといわれるが、建築主ルカ・ピッティの死（一四七二）後、工事は中止されて、中央部のフロントとその背後の室を除き、ほかは未完の状態であった。一五五〇年にトスカナ公が買いとり工事を継続して使用しうるようにした。その後一五六八年ごろ、バルトロメオ・アンマナーティが列柱廊を加え、一六二〇—三一年にかけて翼屋が追加され、現在みるような二〇四㍍に及ぶ壮大な規模となった。現在ピッティ美術館があり、五〇〇点に及ぶメディチ家の絵画が収蔵されている。

〔パラッツォ・ルチェライ〕Palazzo Rucellai（フィレンツェ）ジョバンニ・ルチェライに委嘱され、*アルベルティの設計をもとにベルナルド・ロッセリーノが施工に当った（一四五〇—五五ごろ）。アルベルティは、古代建築の遺構を根本的に研究したうえで、創造的な建築設計をおこなっているが、それがよく現われているのは、古代ローマのコロセウムに見られるような、片蓋柱のオーダーを変える方法で、これをアルベルティははじめてパラッツォに適用した。そのほか各階層の窓や、最上層の前方に突き出た軒蛇腹などは、在来の形式を踏襲しているが、下層に粗面切石を積み、上層をなめらかに仕上げるこれまでのルスティカ様式を修正し、各層とも規則的な石積みにして、全体の壁面構成に明快な秩序を与えている。後代のパラッツォ建築の発展に重要な意義を残した建造物である。

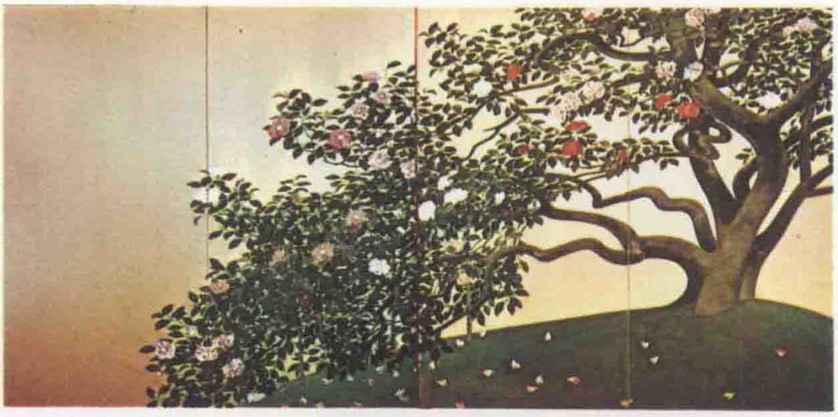
〔パラッツォ・ストロッツィ〕Palazzo Strozzi（フィレンツェ）一四八九年ごろフィリッポ・ストロッツィの依頼により、ベネデット・ダ・マイアーノが起工したといわれ、その死後クロナカが工事を継続したが、一五三六年に一部を残し工事は中止された。このパラッツォは三階建で、一階の外壁はルスティカ式の石組の突面にもよく仕上げがほどこされている。二階から三階にかけては石材の突出が減じ、階層の高さも一階に比べてわずかに低くなっている。そしてこの壁体の上部に突出する軒のデザインが巧妙であるため、外観全体は的確な調和を見せている。

〔パラッツォ・ファルネーゼ〕Palazzo Farnese（ローマ）ルネサンス全期を通じてもっとも傑出したパラッツォで、枢機卿アレッサンドロ・ファルネーゼ（のちの教皇パウルス三世）の邸宅。一五一四年に起工され、工事に着手して間もなく拡張のための設計変更がアントニオ・ダ・*サンガロに託された。二二年さらに拡張が企図され、実際に工事が進捗し始めたのは三四年で、アントニオが死んだ一五四六年までに広場に向かう正面は三階まで、その背後の内庭に面する部分は一階まで施工されていた。外壁を完結する軒部のデザインはアントニオの死後、ミケランジェロが木製のモデルを作って、これをもとにしながら設計したもので、これによって広場からの外観効果が決定的なものになった。ローマの巨大なスケールの都市建築のなかにあって、三〇㍍程度の高さのこの正面が、重厚で威圧するような効果を生み出している。イタリアのパラッツォはここにおいて頂点に達し、純粋な造形性の体現を見せている。

〔パラッツォ・ベンドラミン〕Palazzo Vendramin（ベネチア）ベネチアは群集した小島のうえに発達した都市で、主要な交通路は運河であり、パラッツォはほとんどが運河に面して相接して並ぶことになるため、正面がとくに重要視される。パラッツォ・ベンドラミンは、大運河に面して建てられたベネチアにおけるルネサンス様式のもっとも美しい建造物で、大きな装飾窓の間に片蓋柱を組込み、階層を区画する軒蛇腹の立体感が見事である。壁面の片蓋柱は各階層ごとにデザインが変えられ、デリケートに装飾的効果が求められている。作曲家ワーグナー終焉の家として有名。

〔パラッツォ・キエリカーティ〕Palazzo Chiericati（ビチェンツァ）この建物の設計者*パラディオは、ミケランジェロにつづいてイタリア建築界に出現したきわめて個性的な建築家で、彼の構想がもっとも的確に実現されたのがこの建造物である。一五六六—八〇年ごろに建造された。*ブラマンテを規範として、ドリス式とイオニア式の円柱と、重厚なエンタブレチュアを組合せて古代的形態を復活させながら、開放的で明快な正面を構成しているが、古代様式の踏襲はほかにも多く見られる。建物をとりまく環境が眺望にすぐれ、建築と環境とを総合的に構想するパラディオの芸術的個性を全面的に反映している。現在市立美術館がおかれ、*ベネチア派の作品が多い。

以上の示例でみてきたように、イタリアのパラッツォは地方的特色を伝えていると同時に、都市国家内の市民生活の特色をも反映している。たとえば、商業貴族によって治められたベネチアでは、共和国内に動乱はまれにしか起らなかったから、多くのパラッツォは優雅華麗な建築に発展した。また権力者の策動と政争の絶えなかったフィレンツェでは、一階の窓を小さくしてこれを厳重に守るような壁面構成（ルスティカ式とともに）が尊重されたこともすでに述べたが、これらは都市建築としてのパラッツォの性格を端的に示して



速水御舟「名樹散椿」(1929) 紙本着色 二曲一双屏風 各167×169cm 京都の椿寺に取材した重厚で華麗な作品で，写実的であるとともに，装飾性豊かな作品でもある

原田直次郎「靴屋のおやじ」(1886) 油彩 60.5×46.5cm 東京芸術大学 ドイツ留学中に描かれたもので，荒荒しく，また入念なタッチで仕上げられた力強い作品

パラッツォ

パラッツォ・ファルネーゼ（ローマ）　盛期ルネサンスを代表する建築で，数多いローマのパラッツォ中の傑作。55×73.5ｍの短形平面で，主室は２階

パラッツォ・ベンドラミン（ベネチア）　大運河に接して建てられたルネサンス様式の美しい建物で，ワーグナー終焉の家

パラッツォ・ピッティ（フィレンツェ）　イタリア最大のパラッツォ。翼屋を含めて204ｍにも及び，現在はピッティ美術館となっている

いる。〈浜谷勝也〉

パラディオ　Andrea Palladio（一五〇八—八〇）イタリアの建築家。後期ルネサンスを代表する一人。ビチェンツァに生まれ、はじめ石工・彫刻家であったが、同郷の詩人トリッシーノの庇護を受けてローマに遊学、古代ローマの建築家*ビトルビウスとローマの遺跡を深く研究する。郷里に帰って多くの宮殿や邸宅を設計したが、この期の代表作にビラ・ロトンダ（一五五〇—五三）がある。一五六〇年以来ベネチアを中心に活躍し、サン・ジョルジョ・マジョーレ（一五六六着工、死後*スカモッツィにより完成）やイル・レデントーレなど、この町のすぐれた建造物の造営に貢献した。晩年の作品ではビチェンツァのテアトロ・オリンピコ（死後、スカモッツィにより完成）が知られている。『ローマの遺跡』『建築五書』などの著書もあり、一八世紀イギリスの新古典主義建築に非常な影響を与えている。〈久保尋二〉

バリ　*Sir* Charles Barry（一七九五—一八六〇）イギリスの建築家。五月二三日ロンドンのウェストミンスターに生まれ、若いころは絵画・デザインに関心があったが、一八一七年から三年間イタリア、ギリシアなどを旅行し、帰国後建築家として出発した。多数の作品のうち、イギリス国会議事堂の設計がもっとも名高く、五二年には騎士号を受け、王立建築学会の会長その他の栄職についた。その作品はイギリスのゴシックとクラシックの様式を近代的に折衷、適応させたものであった。そのほか、ルネサンスの*パラッツォ様式にならったリフォーム・クラブ（一八三七—四一）も知られている。五月一二日ロンドンで急死した。三人の子息アルフレッド Alfred Barry（一八二六—一九一〇）、エドワード・ミドルトン Edward Middleton Barry（一八三〇—八〇）、ジョン *Sir* John Wolfe-Barry（一八三六—一九一八）もそれぞれ建築家として知られ、とくにエドワード・ミドルトン・バリは国会議事堂設計の協力をはじめ、コベント・ガーデン劇場、ロンドンのナショナル・ギャラリーなどを設計した。〈浜谷勝也〉

パリッシー　Bernard Palissy（一五一〇ごろ—八九）フランスの陶工・自然科学者。フランス南西部の一寒村ラ・シャベル・ビロンに生まれ、少年時代をサントで過ごす。屋根瓦（がわら）焼きの職人であった父のもとで数学、測量術、素描、彫刻、ステンドグラス製法などを習得、二〇歳ごろ修業の旅に出て、数年後に帰郷してからは土地測量などによって生計を立てた。一五三九年ごろ、友人から見せられた陶器に刺激されて製陶に熱中しはじめ、非常な苦心を重ねて四五年ごろ、パリッシー焼といわれる「田園風陶器」を完成させた。これは白色の胎の上に実物から型抜きした昆虫・魚・蛇をつけたり、小動物や人物像を浮彫にした上に多彩な透明釉（ゆう）を施したもので、その名声を一挙に高めた。これ以来、ド・モンモラシーやカトリーヌ・ド・メディシスらの貴族の庇護（ひご）を受けるようになり、六七年には王室御用の陶工としてチュイルリー宮内に工房を与えられた。生涯を通じて誠実な新教徒（ユグノー）であったが、八五年、旧教への改宗を拒否して逮捕され、いったん釈放されたが八九年にふたたび投獄され、バスチーユで獄死した。〈友部　直〉

□渡辺一夫著『フランス　ルネサンス断章』（岩波新書）

馬麟（ばりん）　生没年不詳。中国、宋代（一三世紀）の画家。*馬遠の子で、画院の祇候として内廷に仕えた。彼は父の指導によって山水・人物・花鳥画などを学んだが、父の馬遠の名声が高かったので、遠は麟の名を出すために往々代筆してやったと伝えられる。しかし現存の画を見ると、父の作品よりは静雅さが加わってかえって気品の高さが感じられる。馬家父子の名があるのも当然である。しかし作品が父の馬遠ほどに伝わっていないのは、外部の人のためにあまり画をかかなかったためかもしれない。〈杉村勇造〉

ハルス　Frans Hals（一五八〇ごろ—一六六六）オランダの画家。メッヘルンに生まれる。マンデル Carel van Mander（一五四八—一六〇六）に師事し、一六一一年ハーレムの聖ルカ組合に登録された。彼は肖像画にすぐれ、この分野で当時の市民生活に取材した国民的な絵画を基礎づけた功労者である。一六年に描かれた『聖ジョルジ射手組合の士官たちの饗宴』（ハーレム、フランス・ハルス美術館）は、集団肖像画に新境地を開いた代表作として名高い。この作品をはじめとして彼の集団肖像画における画面構成の多様さと、人物の巧みな性格描写は、後世の追随をゆるさないとさえいわれる。単独の人物画としては『陽気な酒客』（アムステルダム王立美術館）や『つばの広い帽子をかぶった男』（カッセル国立画廊）が代表作で、瞬時の表情をとらえる奔放な筆触は「印象派的」との評もある。晩年は不遇で、貧苦に悩みながらハーレムの養老院で世を去った。〈野村太郎〉

ハルス「陽気な酒客」(1627／30) 油彩　81×66.5cm　アムステルダム王立美術館　活力にあふれた瞬間的な表情を生き生きととらえるのに長じていたハルスの特色がよく示された作品

パルテノン　Parthenon　アテネ（アテナイ）のアクロポリスに建つギリシアのもっとも著名な神殿。パルテノンとは「アテナ・パルテノス」すなわち「処女神アテナの神殿」の意。神殿は対ペルシア戦役の勝利を感謝してペリクレス時代にアテナイ市民が同市の守護神アテナに捧げたもので、重厚・簡明なドリス式に、内部に優雅なイオニア式を採用した古典初期の代表的建築。造営は彫刻家*フェイディアスの総監督のもとに、設計を*イクティノスが担当し、工事はカリクラテス Kallikrates の手で進められ、前四四七年に起工し、前四三八年ごろに完成したと伝えられる。石材はすべて、ペンテリコン産の大理石を用いている。そのプランは正面八柱、側面一七柱の長方形

の周柱堂（三〇・八七×六九・五一㍍）で、内部は東西に分かれ、東側に前面六柱のプロナオス（前室）を控えて三方を壁で覆い、その内側に列柱を配したナオス（内陣）があり、西側にはオピストドモス（後室）につづいてパルテノン（処女宮）と呼ばれる宝庫がある。これがのちに神殿の呼称となった。広い内陣にはフェイディアスが黄金と象牙でつくった高さ一二㍍に及ぶ本尊のアテナ・パルテノスの像が安置されていた。

　神殿を飾る彫刻には、東西両破風に守護神アテナをたたえる丸彫の群像彫刻、すなわち東破風に「女神アテナの誕生」、西破風に「アテナとポセイドンのアッティカの支配権争い」を配し、外壁四面を取巻くメトープには「ラピタイ族とケンタウロス族の戦い」をはじめ、四つの太古の戦争の物語が計九二面に浮彫にされている。さらに内部外壁四面には、高さ一㍍、全長一六三㍍に及ぶイオニア式の大フリーズ（現存部分一三〇㍍）が見られる。このフリーズは女神アテナに捧げられた四年ごと（アッティカ暦の一月、現在の七月末から八月初旬にかけて）におこなわれたパナテナイア（汎アテナイ）の大祭の行列を浮彫にしたもので、フリーズに刻まれた人物は神々を含め総数三六〇余人、馬二一九頭を数える。これらの大彫刻群は巨匠フェイディアスの直接の指導のもとに当時のもっともすぐれた彫刻家たちにより制作されたもので、原作がほとんど残らない今日、彼の様式を知る比類なき遺品である。その貴重な残存部分のうち、なお建築に残る一部とアクロポリス美術館ならびにルーブル美術館に収蔵されている部分を除く他の大部分は、エルギン大理石として大英博物館に陳列されている。〈前田正明〉

ハルトゥンク　Hans Hartung（一九〇四—六七）ドイツに生まれ、フランスに帰化した画家。フランス流にアルトゥングともいわれる。ライプチヒに生まれ、早くから絵を描きはじめ、一九二二年抽象的な水彩やデッサンをおこなう。やがて*カンディンスキーを知り、その感化を受けた。その後ライプチヒ、ドレスデンおよびミュンヘンの美術学校で学び、三一年ドレスデンで初の個展を開いて注目された。ナチスによってドイツを追われ、第二次世界大戦中アフリカ外人部隊に入って重傷を負い、右足を切断した。四五年フランス市民権を取得し、パリに定住して制作をおこない、同地で没した。東洋の書を思わせるような彼の明快で内面的な表現は、戦後美術に大きな影響力をもった。〈野村太郎〉

バルドゥンク　Hans Baldung（一四八〇ごろ—一五四五）ドイツの画家・版画家。ストラスブール近郊に生まれる。通称をグリーン Grien といい、初期の伝記的事実はつまびらかではないが、おそらく一五〇七—〇九年の間*デューラーの工房で働いたことがあると推定されている。初期の作品にはデューラーの影響がかなり濃厚である。〇五—〇八年ハレの市教会のために『聖セバスチャンの殉教』および『三王の礼拝』を描いた二つの扉式祭壇画を制作する。〇九—一二年フライブルクに滞在し、同地の聖堂に多くのステンドグラスの下絵を描いたほか、聖堂の巨大な主祭壇を描いた。以後ストラスブールで制作し、同地で没した。彼の人物画には光の導入によってフォルムにマニエリズモ的なひずみが生じている。『虚栄』（ウィーン美術館）や『死と女』（バーゼル美術館）のようなアレゴリカルな作品のほか、銅版および木版の制作もある。〈野村太郎〉

パルテノン　アテネのアクロポリスの丘に立つパルテノンの西正面。ドリス風の重厚さと，イオニア風の優美さの見事な調和を示すこの遺蹟は，まさに「ペンテリコンの大理石に結晶したギリシアの精神」といえよう

バルドビネッティ　Alesso Baldovinetti（一四二五—九九）イタリアの*フィレンツェ派の画家・モザイク師。ドメニコ・*ベネチアーノの弟子とされるが、*カスターニョや*ピエロ・デラ・フランチェスカからも影響を受けた。一四四八年フィレンツェの聖ルカ画家組合に加入。風景描写に新生面をひらき、その初期の代表作、フィレンツェのサンティシマ・アヌンチアータ聖堂の『キリスト降誕』（一四六〇—六二）や、ルーブル美術館の『聖母子』などでは、独特の彩賦法による自然の実感に即した写実描写で明澄な風景表現に成功している。また人物表現でも、人物像を鋭い精妙な線で描いて、さきの『聖母子』やロンドン、ナショナル・ギャラリーの『婦人像』のような傑作を残した。さらにサン・ミニアート聖堂の『聖三位』（一四六六—七三）では、自己の工夫した絵画溶剤を用いてすぐれた造形効果をみせている。彼が溶剤や技法の研究に専念したことは、一四四九年から九一年までをつづった、その覚書から知られている。壁画、モザイク装飾、ステンドグラス制作などにも従事した。八三年以降、フィレンツェ洗礼堂のモザイク装飾主任になるが、晩年の絵画作品は、弟子の*ギルランダイヨの影響を逆に受けて生彩を欠いた。〈久保尋二〉

バルトロメオ　Fra Bartolommeo（一四七二—一五一七）イタリアの*フィレンツェ派の画家。本名はバッチオ・デラ・ポルタ Baccio della Porta で、ソッフィニャーノに生まれ、一四八四年以来コジモ・ロッセリ（一四三九—一五〇七）に師事。サボナローラの影響を強く受け、彼の焚刑後の一五〇〇年にドミニコ会の修道士となり、数年間絵筆をとらなかった。〇四年、フィレンツェのバディア聖堂の委嘱で『聖ベルナルドの幻想』を描き画壇に復帰。*レオナルド・ダ・ビンチの手法に深く魅せられ、スフマートの技法を生かしながら温雅な画風をくりひろげた。〇八年のベネチア旅行後、ルカ大聖堂の『二聖者のいる聖母子』（一五〇九）では、ベネチア派の輝く色彩を採用し、明暗対比も強めてくる。そして、一二年の『カテリーナの結婚』（フィレンツェ、アカデミア美術館）のように、すぐれた人像構成と光の繊細な取扱いを通して荘重な画風を完成した。一四年にはローマに出て*ミケランジェロや*ラファエロを研究するが、その成果は最晩年のピッティ美術館（フィレンツェ）の『ピエタ』（彼の死後ブジアルディーニが完成）などに現われている。〈久保尋二〉

バルビゾン派　——は　École de Barbizon　一九世紀なかば、パリ近郊フォンテンブローの森の西北隅に位置するバルビゾン村に集まったフランスの風景画家のグループをいう。そのおもな画家たちは「バルビゾンの七星」と呼ばれた*ミレー、テオドール・*ルソー、ディアズ Diaz de la Peña（一八〇七—七六）、*トロワイヨン、*ドービニー、*コロー、デュプレ Jule Dupré（一八一一—八九）らである。彼らは互いの友情にひかれあう以外、とくに意識してグループを結成したり、絵画運動を興したわけでもなかった。ただ一八二四年のパリのサロンに並んだコンスタブルらのイギリス風景画のもつ率直な美しさに感銘したことなどから、当時の時流であった古典主義対ロマン主義の抗争の圏外に踏み出し、ひたすら自然との対話を求めたところに共通性がみられる。彼らはフォンテンブローの森や野原で、自然や農村風景、そこに集まる動物たちを描いた。それらの表現は単純素朴なうちにも詩情に満ちており、自然の魂を深くとらえたリリシズムに達したものといえる。この派は彼らの活躍が始まった年代をとって「一八三〇年派」とか「フォンテンブロー派」とも呼ばれるが、この一派によって近代的な風景画の領域が確立され、その自然観察にもとづく虚飾のない描写が、のちの印象主義への移行を準備した功績は大きかった。〈富山秀男〉

パルマ・ベッキョ　Palma Vecchio（一四八〇—一五二八）イタリアの*ベネチア派の画家。本名はヤコポ・ダントニオ・ニグレッティ Jacopo d'Antonio Nigretti で、ベルガモの北方セリナルタに生まれたが、その生涯のほとんどをベネチアで送り、同地で没した。ジョバンニ・*ベリーニに学んだとされるが、その田園牧歌的趣味や色彩法などにはむしろ*ジョルジョーネの影響が強く、また*ティツィアーノの影響も認められる。彼の画風は、ドレスデン美術館の『ヤコブとラヘルの出合い』や『サクラ・コンベルサツィオーネ』（聖対語）などのように、のどかな田園風景を背景にして情緒的な人物像を配し、そこに明朗な詩情を盛り込むのを得意とした。また、サンタ・マリア・フォルモーサ聖堂祭壇画の『聖バルバラ』など、婦人像にも傑作が多い。〈久保尋二〉

パルミジアニーノ　Parmigianino（一五〇三—四〇）イタリアの画家。本名はフランチェスコ・マッツォーラ Francesco Mazzola で、パルマに生まれ、*コレッジョに師事してその最良の後継者となった。一五二三年ローマにおもむき、七年間滞在し、その間に多くの制作をするが、同地でまた*ラファエロや*ミケランジェロの影響を受けている。三〇年、ボローニャでシャルル・カンの肖像を描き、三一年にはパルマに帰って、ここでも

バルドビネッティ「聖母子」(1460—62) 板絵 104.2×75.9cm ルーブル美術館

〈下〉バルトロメオ「ピエタ」板絵 158×195cm フィレンツェ ピッティ美術館 晩年の制作で彼の没後(1517)ブジアルディーノによって完成された

パルミジアニーノ「長い首の聖母」(1535) 板絵 216×132cm フィレンツェ ピッティ美術館 背後の大円柱の台座のラテン銘文で未完成であることが確められる。長い首以上に繊細な指はビザンティン風の復活を示し，膝上のキリストも比較的長身である

活発な活動をみせた。彼の聖母画は、首が長いので「長い首の聖母」(たとえばフィレンツェ、ピッティ美術館)などとよばれるが、マニエリズモ特有のフォルムで、コレッジョ流の繊細な明暗法を生かしながら、光の効果を駆使して優雅で洗練された画風をくりひろげた。マニエリスト第一世代の画家のうち、きわだった存在で、次代に大きな影響を与えた。〈久保尋二〉

バルラッハ Ernst Barlach (一八七〇—一九三八) ドイツの彫刻家・版画家。一月二日北ドイツのウェーデルに生まれ、ハンブルクの工芸学校、ドレスデン美術学校およびパリのアカデミー・ジュリアンで学ぶ。雑誌『ユーゲント』の同人、陶芸学校の教師などをつとめたあと、一九〇六年ロシアを旅行し、大地に生きる農民の姿に強い芸術的な感銘を受けた。一〇年にベルリンを去ってギュストロウに移住し、生涯どの流派にも属さない*表現主義の孤独な芸術家として制作をつづけた。彼の彫刻は木彫を主体とし、ロシア体験から得られた重厚なフォルムで農夫、乞食、老婆などあらゆる忍苦者の姿に宗教的感情を盛った。劇曲や詩作もあり、自作の木版画を挿絵とした劇曲『死せる日』や『哀れな従兄弟』が名高い。一〇月二四日ロシュトックで没。三八年ナチスによる「退廃芸術展」の際、四〇〇点にのぼる彼の彫刻作品が破壊された。現在ケルンのアントニター教会にある『戦没者記念碑』は空間にただよう天使像を造形した彼の代表作である。〈野村太郎〉

バロック美術 ——びじゅつ

● イタリアのバロック ● オーストリアとドイツのバロック ● フランドルとオランダのバロック絵画 ● スペインのバロック ● フランスのバロック

一七世紀初頭から一八世紀前半にかけてのヨーロッパ美術の様式名。端正なルネサンス美術に対して、動感に満ちた劇的な表現を特色とする。バロック Baroque の語源はポルトガル語のバローコ barroco (ゆがんだ形状の真珠) に由来するといわれ、はじめ「不規則な、ゆがんだ、グロテスクな」という否定的ないしは侮蔑的な意味で、曲線を多用した装飾過剰のこの様式を呼ぶのに用いられたが、一九世紀後半以降その種の語原的な意味は薄れ、今日では美術以外の他の芸術についても用いられる客観的な時代および様式の概念となった。

バロックは、ローマをキリスト教世界でもっとも美しい都市にしようとするローマ法王の美術振興策に端を発しているところから「反宗教改革の表現」と呼ばれ、また絶対王制下の豪奢・華麗な趣味を反映するものとして絶対主義の様式ともいわれる。しかしこれらの呼称は、この様式がカトリックを信奉する国にのみ限らないことや、当時のオランダのような市民社会においてもまた栄えた事実を考え合わせると、かならずしも全貌をとらえたものとはいえない。

● **イタリアのバロック** 建築では、*ミケランジェロによるローマの*サン・ピエトロ大聖堂の丸屋根の設計に、すでにバロックの序曲ともいうべき要素が認められる。その力強く上方に向うマッスの動勢は、従来の建築にない要素であった。一七世紀のはじめ、この大聖堂の工事続行が新しい様式の発端となった。このとき工事主任となり本棟を完成したのは、ミケランジェロの弟子*マデルナであるが、彼は師の創案した外観形式を踏襲しつつ、正面玄関の部分に劇的な強勢を与える独自のファサードをつくり出した。支柱の間隔が中央部に近づくに従って狭くなり、壁面が次第に前面にせり出してくるこのファサードは、「奥行をもつファサード」として空間と動的な関連性を生みだす画期的な新構想であった。マデルナにつづくバロックの建築家には*ベルニーニの名が挙げられる。パラッツォ・バルベリーニ (基礎設計はマデルナ)、バチカン宮の階段、サン・ピエトロ大聖堂の回廊などの作品で知られる彼は、ルイ一四世に招かれて*ルーブル宮改築工事にも参画した。彼はまたバロック彫刻の完成者としても名高く、広大なサン・ピエトロ大聖堂の内部空間を新様式の彫刻で飾ったのは彼の力に負うところが大きい。とくに彼が最初に手がけた「主祭壇の天蓋」は、建築と彫刻の見事に合致した作例としてバロック様式の縮図といわれる。彫像がそれ自身完結したものとしてではなく積極的に緊迫した空間をはらんでいる作例として『ダビデ像』(ローマ、ボルゲーゼ美術館)、また光の導入によって彫像が物質感を止揚し劇的な幻覚体験をまざまざと表出している作例として『聖テレジアの法悦』(ローマ、サンタ・マリア・デラ・ビットーリア教会のコルナーロ礼拝堂)、さらに彫像それ自体が変容の動態を示す『アポロンとダフネ』(ボルゲーゼ美術館)は、彼の代表作として名高い。彫刻ではほかにアルガルディ Alessandro Algardi (一六〇二—五四) の活躍も注目される。建築におけるベルニーニの好敵手は*ボロミーニであった。彼は凹面と凸面との複雑に交錯する弾力的な設計を得意とし、サン・カルロ・アレ・クァットロ・フォンターネ教会堂、サンティボ教会堂などを建造した。彼の影響はトリノで開花し、後継者*グァリーニによってパラッツォ・カリニャーノ、トリノ大聖堂の聖スダリオ礼拝堂の円蓋などが建設された。なお、ローマでは、サン・マルティナ聖堂、サンタ・マリア・デラ・パーチェ聖堂のファサードの設計、およびパラッツォ・バルベリーニの壁画、パラッツォ・ピッティ (フィレンツェ) の天井画などの作がある*コルトーナがいる。

絵画では、*ベネチア派の*ティツィアーノおよび*ティントレットを序曲とし、ウルビノ生まれのバロッチを先駆とするが、バロックの開花は、

ローマのサン・ルイージ・ディ・フランチェーシ教会のコンタレリ礼拝堂に多くの大作を描いた*カラバッジョにおいてであった。光と影との鋭い対比によって構図を深め、形象を写実的に浮彫していく彼の手法は、フランドル、スペイン、オランダのバロック絵画に多大の刺激を与えたばかりでなく、近代的写実絵画の基礎をひらいた。またローマのパラッツォ・ファルネーゼの壁画によって名高いアンニバーレ・*カラッチも、古典に準拠しつつリズミカルな構成によって豪華なバロック的装飾美を追求した。彼は兄アゴスティーノと従兄ロドビコと協力して*マニエリスモの克服をめざす*ボローニャ派を創始した。アンニバーレの弟子*レニ、ロドビコの影響を受けた*グェルチーノも、この時代のフレスコ画家として知られる。

なお、この時代にローマにあって活躍した外国の画家として、ドイツの*エルスハイマー、フランドルのブリル Paul Bril (一五五四—一六二六)、フランスの*プーサン、同じく*ロランがいる。スペインの*リベラもカラバッジョに学んでバロック様式を発展させた。彼はナポリを永住の地とし、*ナポリ派の総帥を自任した。

●**オーストリアとドイツのバロック**　北方のオーストリアおよびドイツでは、バロック建築は最初イタリア人の手によっておこなわれていたが、一七世紀末以降、地元出身の設計家の活躍が始まった。ウィーンでは、聖カルル・ホロメウス教会堂の設計によってイタリアの伝統をもっともよく生かしたエルラハ Johann Fischer von Erlach (一六五六—一七二三)、ロココを予見させる華麗なベルベデーレおよびシェーンブルン宮を設計した*ヒルデブラントが知られる。ドナウ河畔にメルク修道院を設計したプランタウアー Jakob Prandtauer (一六五八—一七二六)、ドレスデンのツウィンガー宮（現美術館）を設計したペッペルマン Mathäus Pöppelmann (一六六二—一七三六)、同じくドレスデンの聖マリア教会 (一九四五破壊) を設計したベール Georg Bähr (一六六六—一七三八)、ベルリン宮の設計および兵器廠の内部装飾をおこなった*シュリューター、ウュルツブルクの司教宮殿を設計したノイマン Balthasar Neuman (一六八七—一七五三) が知られている。またミュンヘンのヨハネス・ネポムク教会堂は、*アサム兄弟が自費で建立し、設計から装飾までいっさいを二人の手でおこなった後期バロックの代表的作例である。兄は画家、弟は彫刻家としてそれぞれ活躍した。なお、ノイマンのウュルツブルクの司教宮殿の天井フレスコ画は、ベネチア派最後の画家*ティエポロの作である。ティエポロはその後スペインへおもむき、マドリードの王宮装飾に従事して同地に没した。彫刻ではペルモーザー Balthasar Permoser (一六五一—一七三二)、絵画ではマウルベルシュ Franz Anton Maulbersch (一七二四—九六) の名も記憶される。

●**フランドルとオランダのバロック絵画**　フランドルおよびオランダにおけるバロックは、絵画によって代表される。フランドル絵画では、*ルーベンスの存在がとくに重要である。彼は二三歳から八年間をイタリアで学んで、北欧と南欧の壁を打破することに努める一方、当時およびその後アンベルスに定住してからも、外交上の使命を帯びてヨーロッパの主要国家の王宮を訪問し、その際バロック様式の国際化に多大の貢献をした。彼がイタリア滞在中に熱心に研究したのは古代彫刻、盛期ルネサンスの傑作（とくにレオナルドの模写は有名）、およびカラバッジョやアンニバーレ・カラッチの諸作であったが、その成果は、帰国後最初に手がけた板絵の祭壇画『十字架立て』（アンベルス大聖堂）に顕著にあらわれている。この画面の、対角線を強調した流動的な構図は、カラバッジョ風の彩光とフランドル絵画伝統の細密描写によって描かれた筋骨たくましい肉体の躍動感に支えられてドラマチックな緊張を生み、画面の枠をつき破って見る者におそいかかる表現の激情に満ちている。一六二〇年以後の一〇年間は、ルーベンスおよび彼の工房のもっとも多産な時期で、ヨーロッパ諸国の教会や王宮のために、数多くのドラマチックで華麗な装飾画をつくっている。なかでも有名なものが、フランス国王アンリ四世の妃マリー・ド・メディシスの生涯をたたえたパリのリュクサンブール宮の連作（現在ルーブル美術館その他にある）で、とくに波乱に富んでいるとはいえないこの王妃の生涯を、ルーベンスは神話と寓意とを動員し、色彩とフォルムの絢爛とした一大スペクタクルに仕上げている。現在ミュンヘンのアルテ・ピナコテークにある『マリー・ド・メディシスのマルセーユ上陸』は、そのなかのもっとも有名なものである。彼の工房からは、すぐれた後継者として国際的な舞台で活躍したファン・ダイクを出した。彼はルーベンスとティツィアーノの芸術をよく消化し、『狩猟するチャールズ一世』（ルーブル美術館）をはじめとする肖像画の分野で多くの力作をのこした。

オランダ絵画では、*レンブラントの存在がひときわ高くそびえている。彼は生涯に一度もイタリアの土地を踏んだことはなかったが、その制作は明らかにカラバッジョとの間接的な接触によって刺激されたと見なされている。三〇歳のときの作品『目を潰されるサムソン』（フランクフルト、シュテーデル美術研究所）におけるような光の集中的な利用によるドラマの構成は、バロックの特徴的な作例である。この特徴は『夜警』（アムステルダム王立美術館）において最高潮に達する。この画面で、彼は群像を明暗の深い奥行のなかで重層的に処理し、広大な画面にダイナミックな緊張感を与えることに成功している。しかし依頼主にとっては、表情が影になったり部分的にかくれたりしているこの絵は不評で、以後レンブラントの後半生を孤独に追いやった分岐点をなしたともいわれている。この時期以後、彼の絵は光に対する理想主義と形象に対する写実主義とを内面的におしすすめて、バロックの饒舌を内的に深刻なドラマに昇華する宗教画や自画像の傑作を生んでいる。なお、レンブラントにおいて注目されるのは版画の制作である。彼は明暗の表現領域のひろいエッチングの技法をもって、もともと黒白の寡黙な版画に、画期的に微妙な陰影のニュアンスを与えることに成功している。

●**スペインのバロック**　スペインでは、一七世紀末から一八世紀前半にかけて独特のバロック建築が発展するが、それは、イタリア・バロックにスペイン伝来の様式や、マヤ、アステカ、インカの中南米様式を加えた装飾性に富む幻覚的な空間の構築に向かった。いわゆるチュリゲレスコ様式がそれで、その先駆者チュリゲラ José Churriguera (一六五〇—一七二三) は、二人の息子および多くの弟子たちを動員して、サラマンカのサン・エステーバン聖堂に高さ三〇㍍に及ぶ壮麗な大祭壇をつくった。マドリードの聖フェルナンド救済院もこの様式で知られている。その他、スペイン・バロックの特色ある作例としては、トレド大聖堂内トランスパレンテ礼拝堂、グラナダのカルト派修道院聖器室、*サンチアゴ・デ・コンポステラ大聖堂の「オブライト」と呼ばれるファサードなどが名高い。絵画では、カラバッジョとフランドル絵画の顕著な影響が認められるが、とくにセビリャはスペイン・バロック絵画の中心的都市であった。*スルバランはこのセビリャ派の中心的存在で、その激越な自然主義的作風によって「スペインのカラバッジョ」と称せられた。スルバランと同時代の*ベラスケスもセビリャの出身で、早くからリベラおよびカラバッジョの影響を受けて市井の人物を写実的な手法で描いた。ベラスケスはのちにマドリードに出てフェリペ四世の宮廷画家となり、外交的使命を帯びて王宮にやってきたルーベンスの知遇を受けた。彼のイタリア旅行は、ルーベンスのすすめによるともいわれている。イタリアでは、ベラスケスは主としてベネチア派の色彩を研究した。帰国後描いた『ブレダの開城』（プラド美術館）は、構成の自然さで画期的な効果をあげている。彼は、光を形而上学的に扱ったレンブラントとは対蹠的に、光を純粋に視覚的に追求したもっとも偉大な画家で、代表作『ラス・メニナス（女官たち）』（プラド美術館）をはじめ多くの肖像画で、後世の印象派を先取する光の多様性の研究を試みている。

●**フランスのバロック**　フランスでは、バロック建築はルメルシエ Jacques Lemercier (一五八五ごろ—一六五四)、フランソア・*マンサールらによって吸収されたが、イタリア・ルネサンスと密接な関係にある人文主義の伝統の根強いこの国では、バロックはいちじるしく古典主義的な色彩を帯びている。事実フランスでは、バロックを「ルイ一四世の様式」として限定的に呼ぶこともある。この意味でフランス絶対王制の象徴的な建築は、ルイ一四世の命による*ベルサイユ宮の大造営であった。その設計はアルドゥアン・*マンサール、造園は*ル・ノートル、装飾は画家*ルブランの手にゆだねられた。絵画では、ローマで一家を成したプーサンやロランを別にして、*プーエ、*カロ、*ル・ナンおよび*ラ・トゥールの名が挙げられる。ルブランはプーエの門から出た当代随一の美術界における権勢家で、ルーブル宮のアポロンの間、ベルサイユ宮の鏡の間の華麗な装飾で知られる。彫刻では、*ジラルドン、*コアズボの古典風に対して、*ピュジエには激しい感情表出がみられる。

イギリスではロンドンのセント・ポール大聖堂を再建した*レン、風刺を武器とした画家*ホガースが注目されよう。〈野村太郎〉

□タピエ著、高階秀爾・坂本満共訳『バロック芸術』（文庫クセジュ・白水社）▽土方定一編集『大系世界の美術16　バロック美術』（一九七二・学習研究社）▽E・ドールス著、成瀬駒男訳『バロック論』（一九六九・筑摩書房）

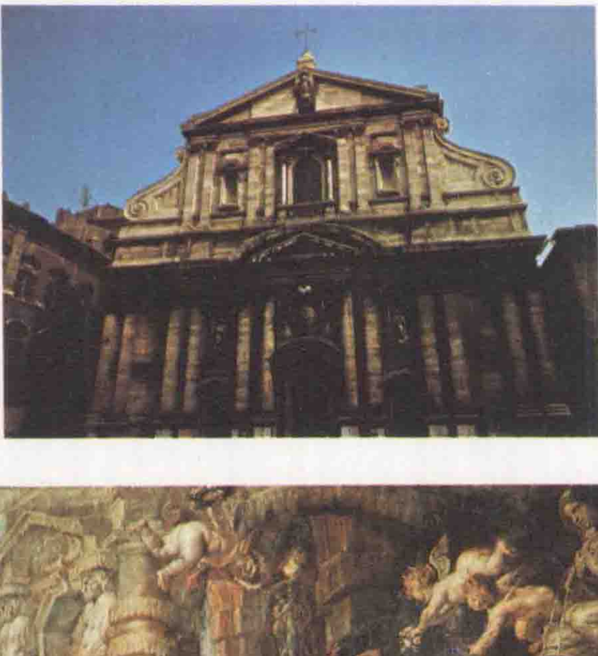
バロッチ Federigo Barocci (一五二八—一六一五)

イタリア後期ルネサンスの画家。本名はフェデリコ・フィオーリ Federico Fiori で、ウルビーノに生まれた。はじめ、ミケランジェロの追随者たちの影響を受けたが、ベネチア派の色彩と*コレッジョの形体と明暗の表現をとり入れて、光と陰の屈折に独自の効果を発揮するようになった。その作風は人間の姿態や衣服に変化に富む曲折を与

バロック美術

〈左〉ジョバンニ・バッティスタ・ガウリ（通称バチッチャ）「イエスの御名の勝利」（1672—85） ローマ ジェス教会堂のフレスコ天井画

ヨハネス・ネポムク教会堂（1732—35） ファサード(左)と内陣(上) アサム兄弟が自費で設計・施工したドイツ後期バロックの代表作



〈右〉ローマのジェス教会堂ファサード(1584完成) 前任者ビニョーラをひきつぎ，ジャコモ・デラ・ポルタが設計・完成。下層の，それも入口の軸に全体の芸術的効果の中心がおかれている

サン・カルロ・アレ・クァットロ・フォンターネ教会堂のファサード（1665—67） フランチェスコ・ボロミーニ設計 ローマ

ルーベンス「愛の園」（1632—34ごろ） 油彩 198×283cm マドリード プラド美術館

えることによって生き生きとした絵画的動感と優雅な情調をただよわせ、*マニエリズモからバロックへの過渡期の画風によってバロックの先駆者の一人となった。代表作に『キリスト降架』（ミラノ、ペルージ大聖堂）、『エジプト逃避途上の休息』（バチカン美術館）、『民衆の聖母』（ウフィーツィ美術館）などがある。銅版画・パステルにもすぐれた。ウルビーノで没。〈久保尋二〉

馬和之 ばわし　生没年不詳。中国、宋代（一二世紀）の画家。浙江省杭州銭塘県の人。南宋の紹興年間（一一三一—六二）に進士となり、累進して工部侍郎の大官にまでなった。山水画に巧みで、人物画も能くした。その筆法は唐の呉道子の画のごとく飄逸した軽快なもので、専門画家とはまた異なった筆意である。高宗が『詩経』の詩を書き、彼に命じてこれに画を描かしめた『毛詩図』は当時有名であった。故宮博物院には『古木流泉図』が伝わっていて、彼の筆意をよく表現している。ほかにも二、三の伝来があり、やや異なる画風もある。〈杉村勇造〉

バン・アイク　⇨ファン・アイク

版画 はんが　版を用いる絵をいう。画者自身が版をつくり刷る創作的な立場と、既作品を複製する目的で画者以外が製版、刷版するものとがあり、版の形や用材、手法により多くの種類に分かれる。

〔種類〕版の形で、その凸部が絵を表わす凸版、凹部が絵になる凹版、平らなままで画材のつくところとつかないところができる平版、版にあけた穴から画材がつたわる孔版などに分けられる。版の材料の点で、木材を用いる木版は凸版に、銅版は凹版に、石版は平版に見られるのは、長い歴史の慣例からであって、銅の板に凹刻線をつくりながら凸面で刷ったり、水成岩の石版にかわって亜鉛平版もおこなわれている。孔版は、厚紙を用いる合羽版から、その切り穴補強を進めた謄写版やシルク・スクリーン版（セリグラフ）に発展したが、その始原的な手法も厚紙でなく金属の薄板を用いる場合がある。凸版にかぶせた紙面の上から墨や絵具をこする方法は、ふつうの刷と一線ひいて拓（拓刷・拓墨）とよぶ。紙に湿気を与えて凹凸をつくって濃墨をあたえる湿拓と、乾いた紙のまま油脂墨でこする乾拓とがあり、いずれもできたものを拓本とよぶ。

単独で鑑賞される一枚絵・一枚物・一枚刷に対して、二点以上で一貫した画題を追うものを連作・組物といい、物語の筋でつづく場合、連続画ともよぶ。多数作品が出版されれば、今は画集・版画集とするが、古くは絵本や画譜とよんだ。書物や雑誌のなかで文字と併置されれば挿絵となる。

ふつう版画は紙に扱われ、凸版・凹版・平版・孔版のいずれも染料を用いて布に扱う場合を分けて版染という。そのほとんどは装飾文様の実用工芸に属するが、とくに木の凸版を抑圧するかたち（捺染）のものは、版画の始原的時期をのこす。

〔製作〕版の絵は、下絵・製版・刷版の三つの段階で成りたつ。版材に、直接（版材面にじかに描く）か間接（薄紙などの画稿面を伏せて版材に張るか、カーボン紙などを用いる転写）の版下絵を設置して、仕事の計画を確かめるのはさまざまな版に共通だが、たとえば、油脂材料で製版が成りたつ平版では、油性以外のものを用いることになる。直接下絵では、出来上りが左右逆になり、それを避ける転写法でもあるが、油脂描画の転写が自由な平版では、この方法で版下絵に用いることも多い。ついで、木版ならば彫刀、銅版（エッチング）では描針や腐蝕薬剤、平版では硝酸ゴム液などがはたらいて彫版また化学変化による製版の過程が進む。版の堅牢で決定的なこしらえかたは複数・量産性を可能にするから、自画製版にあっても、次の刷版の段階を専業者にまかす場合も往往みられる。この版に水性また油性の絵具・インクなどの塗布料を与え、バレンや印刷機などで刷圧を加えて、紙面に最終的効果を記録するのが、刷版である。

〔量産〕自画製版家みずからが刷り、または協力者に刷らせる場合の早い作品は試刷・校正刷で、これで決定するとはきまらないので、多少製版効果に修整を加えて確定するのが本刷である。この場合に前述の刷専業者の協力を得ることもあるが、数多い量産のために複版（複製原版の略）の方法をとることもある。たとえば木版の版木をそのまま用いて、現寸のまま紙型取りや電胎版法で金属凸版化したり、石の平版でも転写法でジンク平版またゴム平版化するなどで、その新しい版をいう。作家自刷にあっても、本刷となってサイン・製作年時・限定番号などを入れるのが今日の通例であり、さかのぼれば公刊作品にあっては、原画家名・彫版家名・刷版家名・出版者名・製作年時などを刻記し、これを刊記とよんでいる。

〔多色版〕一般にはどの土地でも、筆彩色また合羽彩色（墨刷した上に孔版で色をつける）が先行して色刷があらわれる。正確には多色刷は、色の塗り分け刷ではなく、一紙に多色を重ね刷することをいう。中国でよぶ套印は、上衣に重ね着するものから得てよくこの意味を伝えるが、当然、用紙がいつも一定位置におかれなくては不可能であり、この紙の置き場所を見当という。ふつうは全画面の判定できる一版（主版）に色面版を合わせ、それぞれ刷り重ねていく。そのために一卓の上に版を固定し、蝶番式に紙たばを別の卓の一端に設置し、刷り終った紙は二卓の中間におとす方法が、古い中国でおこなわれる。この版面外見当は、グーテンベルク活版発明いらい平圧印刷機が用いられる西欧でも慣用されて、一六世紀はじめに多色刷が生まれている。日本では、早く中国方式をとったとみられる試みののち、浮世絵多色版画の時代をひらくのは、どの版面の一隅にも一定の用紙の置き場所（カドとその延長線上のヒキツケの凹み）を設置する方法で、緻密・多彩の効果を可能とした。

〔創作版画〕*菱川師宣また吉田半兵衛らの署名作家出現のやや以前から、日本の木版画は古代・中世の僧院の自画刻家の手から街の板木屋の担当とかわるが、それは下絵の複製量産ではない。ヨーロッパでは*デューラーのヒエロニムス・アンドレア、*ホルバインのハンス・リュッツェルベルガーの刻版家が知られているが、その以前一四、五世紀版刻技術の発展のなかで画家に協力したのであり、日本の浮世絵版画とともに、集団創作と見るべく、作品の全製作過程にゆるみない指針を与える画家の名でよばれるのはきわめて自然である。一六世紀はじめ*クラナハや、*ラファエロ、のちに*パルミジアニーノらのセピアの調子絵や銀筆を色紙に用いた素描の量産化として、はやい多色の木版が生まれているが、これも今日の目からは「複製」とは見られない。*ブリューゲルが直接の版下絵を手にしたとしても*ボッシュ銅版の創作性は認められ、まして*カロ、*レンブラントが自画銅版家でもあることは、その版画画題と同一な油彩作のないことでも明瞭である。

ただヨーロッパの場合、一八世紀後半からとくに銅凹版にさまざまな技術が出現し、おしなべて既製の絵の複製を目標とし、複雑な多色また初期の三原色理論を応用した分解製版にも成功する。一方、エッチングの被覆材料 ground, vernis のアスファルトに感光性をみつけて、人の手先を用いない「光の描く絵」をさがすニエプスやダゲールの写真または写真製版（最初期の写真法凹版）の発見があり、一九世紀の印刷器材の発展とともにヨーロッパ各地の産業革命を通過しつつ、近代工場印刷を確定する。幕末に写真を知り、明治を通過して写真製版の工場印刷を体験する日本では、とくに木版にあっては、写真法複製（湿板ネガ応用またコロタイプ下絵応用）をみるが、江戸生残りの錦絵もその終末期においては、各種展観出品また受賞の原画を彫刷専門工のみの手で分解製版し、それまでにない複製の版画を出現させる。東西ともに、このような時期における近代的な個性主張として創作版画 creative print（英）・**gravure originale**（仏）がよびかけられ、ヨーロッパでは日本から送りこまれた浮世絵版画の刺激も一役もつ。

版画の歴史が弱くまた近代印刷工業を他国から受入れた国々では、素朴なかたちで古いみずからの体験を版の絵はかみしめ、多くは、他国の創作

版画　ドイツ15世紀の木版画。パリ クリュニー美術館。版画は一枚物として鑑賞される前には，このように旅行用の手箱の蓋裏などに貼られていた。これは日本の浮世絵版画が衝立や小屏風などに貼られていたのと同様，民衆の美的欲望への知恵の一つであったとみられる

版画運動の移入であり、そして現に版画は、どの土地でも創作版画として生起している。⇒石版画 ⇒銅版画 ⇒木版画 〈小野忠重〉

范寛 はんかん 生没年不詳。中国、宋代（一〇世紀）の画家。別名を中正、字（あざな）は仲立。華原（今の陝西省耀県の東南）の人。はじめ李成の山水画法を学んだが、また荊浩の画風も師とした。彼の山は山頂に密林を描き、水辺に巨石を置くというようにしたが、おのずから自然を学ぶべきことを覚って終南山に卜居して奇勝をさぐった。落筆は雄偉で真に山骨を得たものといわれた。また雪景も好んで描いた。晩年の画は用墨が多く、土石分かたずといわれている。李成・関同と名を均しくした。 〈杉村勇造〉

バーン＝ジョーンズ Sir Edward Coley Burne-Jones （一八三三—九八）イギリスの画家・装飾家。八月二八日バーミンガムに生まれ、オックスフォード大学で学ぶ。在学中ウィリアム・*モリスと知り合い、さらにラスキンの著作、*プレ・ラファエル派の作品に啓発され、同派のロゼッティとの交わりを契機に大学を中退し、同派の一員として制作活動に入った。彼の作品はロゼッティの影響が顕著だが、一八五九年と六二年に、イタリアを訪れ、*ボッティチェリ、*マンテーニャらの影響も受けた。主題を聖書や古今の文学作品にとり、流麗な線描、端正な構図、豊かな色彩により、神秘的、ロマン的な作品を生み出したが、装飾的傾向が強い。モリスの協力者としてステンドグラスなどの装飾的仕事も手がけた。 〈田中文雄〉

パン・ダイク ⇨ファン・ダイク

パンテオン Pantheon ローマ時代最大の円蓋建築。最初の神殿はアグリッパによって前二七年ごろ建立されたが、落雷のため消失。現存する建物は紀元一一五年—一二五年ごろにハドリアヌス帝が同地に再建したもの。建物の円形本堂の内径ならびに天井の高さはいずれも四三・二メートル、壁の厚さ六・二メートル。北側の上面入口にコリント式八柱前柱式の突出廊があり、柱の高さは一二・五メートル。本堂内部には七つの壁龕（へきがん）が設けられている。おそらくユピテル（ギリシア神のゼウス）、アポロ（アポロン）、ディアナ（アルテミス）、メルクリウス（ヘルメス）などの七至上神が祭られていたと考えられる。ドームの内側は円蓋天窓の部分を除いて放射状に全部で二八列の格間で覆われ、それぞれの格間が五段に分けられている。採光はドーム頂上に設けられた円形天窓（直径九メートル）だけで、壁面には窓はなく、巨大な堂の外形はまったく無装飾である。この神殿はその数的比例の美と壮大な内部空間の創造という当時の驚くべき土木技術により、西洋建築史上不朽の名作の一つに数えられる。パンテオンは七世紀はじめに教皇の所有に帰し、以後、キリスト教寺院となり、のちにサンタ・マリア・ロトンダ聖堂と呼ばれるようになった。

パンテオンの名称は本来、万（汎）神殿の意であるが、近世以後は国家的栄誉のある物故者に捧げられる墓廟の意味に用いられ、この著名な神殿も*ラファエロら有名人のほか、近代イタリアの諸王が埋葬され、イタリアの国家的墓廟となっている。このような意味ではパリのパンテオンと呼ばれるサン・ジュヌビエーブ聖堂、イギリスのパンテオンとして知られるロンドンのウェストミンスター寺院が著名である。なお、パリのパンテオンは建築家スフロ Jacques Germain Soufflot（一七一三—八〇）の設計で、建築は一七六四年に始まり、八一年に完成した。 〈前田正明〉

パンテオン(ローマ) ローマ時代のもっとも充実した傑作で，そのうえドーム建築の手本ともなった。古典主義時代に同名の建造物がパリにつくられた

パン・デ・ベルデ Henry Clemens van de Velde （一八六三—一九五七）ベルギーの建築家・工芸家。四月三日アントワープに生まれ、同地の美術学校で学んだ後、パリに出て新印象派の画家や象徴派の詩人と交わる。一八八九年からブリュッセルのグループ「二十人組」に加わり、ここでイギリスの*モリスの仕事に影響され、デザインに転じた。九二年にはブリュッセルに産業美術工房を設立、また九七年の自邸「ブルーメンウェルフ」では建物から生活用具のいっさいを有機的なデザインで貫いた。パリの美術商ビングによって、その新しい装飾の方向が*アール・ヌーボーとして紹介され、さらに九七年、ドレスデン工芸博出品の家具や装飾が彼の評価を国際的にした。一八九九年よりベルリンに移り、一九〇二年からはザクセンのワイマール大公の招聘で教育活動に従事する。一九〇六年にはワイマール美術学校を設立し、やがて*バウハウスにその理念をうけ渡した。*ドイツ工作連盟の創立にも加わり、一九一四年のケルンにおける工作連盟展では劇場を設計した。第一次大戦後も二六年からブリュッセルで装飾芸術研究所を創立して教育活動をつづけるかたわら、オッテルローのクレーラー・ミュラー美術館（一九三七—五四）、ニューヨーク博覧会のベルギー館（一九三九）などの建築活動があった。五七年一〇月二五日チューリヒで没。建築やデザインにおける画一主義の趨勢のなかで、生涯を人間的な発想で全うした意義は大きい。『工芸美術素人談議』（一九〇二）、『近代建築美の公式』（一九一七）、『回想録』（一九六二）など多くの著述がある。 〈高見堅志郎〉

パンニーニ Giovanni Paolo Pannini （一六九一ごろ—一七六五）イタリアの画家・建築家。北イタリアのピアチェンツァに生まれ、ボローニャで舞台意匠を学ぶ。一七一七年ローマに出て、一時ベネデット・ルーティ（一六六六—一七二四）に師事し、風景画家として名をなした。とくにローマの廃址を画題にした最初の画家として有名である。また国民的祝祭や歴史上の事件を主題とし、ルイ一四世の王子の誕生やマリア・テレジアとの結婚式などを描いた。パトリツィ家の別荘の装飾で賞賛を博してから、建築・装飾の分野でも活躍。一七五五年にはサン・ルカ美術アカデミーの校長となり、ローマで没した。 〈浜谷勝也〉

藩窯 はんよう 江戸時代に各藩で、城内の調度品や将軍・諸侯への進献・贈答品を焼くために設けられた御用窯で、その規模は*御庭焼よりも大きい。なかには産業上の目的を主としたものもある。たとえば、佐賀鍋島侯の鍋島焼、鹿児島島津侯の竪野（たての）焼、福岡黒田侯の高取焼、平戸松浦侯の平戸焼、彦根井伊侯の湖東焼、和歌山徳川侯の男山焼、大聖寺前田侯の古九谷、長州毛利侯の萩焼などがそれである。 〈満岡忠成〉

ヒ
ひ

ビアズリー Aubrey Vincent Beardsley （一八七二—九八）一九世紀末のイギリスの挿絵（さしえ）画家。八月二四日ブライトンの不幸な家庭に生まれ、彼の誕生の翌年、一家はロンドンに居を移した。初等教育修了後ロンドンの会社に勤め、独学で絵を学び、音楽と文学にも興味をもった。プレ・ラファエル派の画家*バーン＝ジョーンズのすすめで版画習得のため夜学に通った。同派の作家の影響をうけ、肺結核のもたらす神経質な線描的傾向を加え、さらに一八九二年のパリでの*ピュビ・ド・シャバンヌとの出会いと、*ロートレックや浮世絵版画の影響を経て、彼独自の繊細で装飾的な様式へと展開した。同年末、マロリ著の『アーサー王の死』の挿絵の注文を受け、挿絵作家として専念し、幾多の装本を手掛けたのち、オスカー・ワイルドの『サロメ』の挿絵を完成。流麗で病的な線描と、黒白の強い対照で表わされる単純で平面的な形態の描写は、退廃的雰囲気に満ちた幻想の世界を生み出した。九四年にアメリカの作家ハーランドと『イエロー・ブック』誌を創刊、装丁と挿絵に意欲を燃やした。退廃的表現に対する世間の圧力で九七年に廃刊するが、新たに『サボイ』誌を起こし、フランスのマントンで九八年三月一六日、二五歳で夭折（ようせつ）するまで制作をつづけた。彼の様式は*アール・ヌーボーや他の運動に強い影響を残した。写476 〈田中文雄〉

📖ビアズリー著、渋沢竜彦訳『美神の館』（一九六八・桃源社） ▽ワイントラウブ著、高儀進訳『ビアズリー』（一九六九・美術出版社）

ピアツェッタ Giovanni Battista Piazzeta （一六八三—一七五四）イタリアの画家。ベネチアに生まれ、彫刻家の父に学んだのち、モリナーリ Antonio Morinari （一六六五—一七三二ごろ）の門に入る。の

ビアズリー 〈右〉「イゾルデ」 美術雑誌「ステュディオ」のための色彩リトグラフ 〈左〉「神秘な薔薇の園」 彼がグラフィックなデザインに精力を注いだ雑誌「イェロー・ブック」のイラストの一つ

ちボローニャに滞在してクレスピ Giuseppe Maria Crespi（一六六五—一七四七）に師事し、また、ベネチアで活躍していたセバスティアーノ・リッチを通じて、マニャスコの印象主義的な作風の影響もうけた。一七二五年ごろ、サンティ・ジョバンニ・エ・パオロ聖堂の天井画『聖ドメニコの勝利』を描き、*ティエポロと並ぶ後期バロック絵画の代表的存在となり、ベロネーゼ以後一世紀半にわたって沈滞していたベネチア絵画を再興。その後、『聖フランチェスコの法悦』（一七三二・ビチェンツァ絵画館）、『殉教図』（一七三二・キオッジア聖堂）、『女占い』（一七四〇・ベネチア、アカデミア美術館）などを描き、五〇年ベネチアのアカデミアの長となった。ベネチアの自然主義を克服し、明暗表現に絵画的現実性を与えて指導的画家であったが晩年は恵まれず、その生涯を終えた。〈久保尋二〉

日吉造 ひえづくり ⇨神社建築

ピエトロ・ダ・コルトナ Pietro da Cortona（一五九六—一六六九）イタリアの画家・建築家。本名はピエトロ・ベレッティニ Pietro Berrettini で、彫刻における*ベルニーニと並んで、ローマにおけるバロック様式の確立に尽力する。一一月一日コルトナに生まれ、フィレンツェの画家コモンティに師事する。早くからローマのサッケッティ家やバルベリーニ家の後援を受け、とくにバルベリーニ家の依頼によって描いたサンタ・ビビアーナ聖堂の壁画（一六三四—三六）やバラッツォ・バルベリーニの天井画『バルベリーニ家の栄光』（一六三三—三九）が著名である。この天井画の制作中に、コルトナはトスカナ大公の要請でバラッツォ・ピッティの装飾のため一六三七年フィレンツェを一度訪れるが、その天井の装飾が実施されたのは一六四〇—四七年である。その後六九年五月一六日にこの世を去るまでローマで制作を続け、ヌオバ聖堂の壁画（一六四七—六五）やバラッツォ・パンフィーリの「トロイの皇子アエネアス」の画伝（一六五一—五四）を残した。建築上の大作としてはローマのサンティ・ルカ・エ・マルティーナ聖堂（一六五〇）およびサンタ・マリア・デラ・パーチェ聖堂（一六六七）があり、とくに後者の古典様式のなかには、バロックへの萌芽が認められる。なお、オットネリと共著の『絵画論』がある。〈浜谷勝也〉

ピエロ・デラ・フランチェスカ Piero della Francesca（一四一六／二〇—九二）イタリア、*トスカナ派の画家。南トスカナ地方のボルゴ・サン・セポルクロに生まれたが、確実な生年や若年期の行動は今日でも不詳。一四三九年、フィレンツェのサンテジディオ礼拝堂の壁画制作で*ベネチアーノの助手をつとめたことが記録に残されているが、おそらく郷土の画家から絵の手ほどきをうけ、三五年ごろフィレンツェに出てきてベネチアーノに師事したものと推定される。両者の画業が密接な姻戚関係にあることは、彼の比較的初期の作品、たとえばロンドン、ナショナル・ギャラリーの『キリスト洗礼』やベルリン、ダーレム美術館の『聖ヒエロニムス』などがそれを示している。また*マサッチョの影響も大きい。四二年には故郷に帰っており、四五年に同地のコンパニア・ミゼリコルディアから多翼祭壇画を委嘱されている。その後は郷里はもとより、フェラーラ、ウルビーノ、リミニ、アレッツォ、ローマなどで縦横な活躍をみせるが、彼の代表作はバッチ家の委嘱でアレッツォのサン・フランチェスコ聖堂の内陣祭室に描いた『聖十字架物語』の大壁画である。一四六六年より前に完成したこの壁画は、高大な壁画を三段に分けて横長にし、そこに黄金伝説によったこの物語の一二場面を描いたもので、一五世紀イタリアの生んだ最高傑作の一つとされる。彼の作品は、初期の『ミゼリコルディアの聖母』から晩年の『キリスト降誕』に至るまで、つねに独自の高い風格を示し、遠近法の自在な駆使、色彩の明澄、光の明晰な処理、威厳ある堂々とした人物表現などで、この期に画期的様式をもたらした。門下から*メロッツォ・ダ・フォルリや*シニョレリらのすぐれた画家を輩出するとともに他の画家たちにも大きな影響を与えた。当代一流の理論家としても知られ、『透視画法について』その他を著わし、*レオナルド・ダ・ビンチと親交あった数学者ルカ・パチオリはその方面の彼の弟子であった。〈久保尋二〉

ピオンボ Sebastiano del Piombo（一四八五ごろ—一五四七）イタリアの*ベネチア派の画家。本名はセバスチアーノ・ルチアーニ Sebastiano Luciani だが、ピオンボの通称は、のちに教皇庁に仕えたとき「鉛の封印」の保管方を命じられたことによる。ベネチアに生まれ、画業はジョバンニ・*ベリーニのもとで始めたが、次第に*ジョルジョーネの画風に深く傾倒。そのことは一五〇九年ごろのベネチアのサン・ジョバンニ・クリソストモ聖堂の『聖ジョバンニ・クリソストモと六聖者』からも明らかである。一一年、ローマの富豪アゴスティーノ・キジに招かれ、ビラ・ファルネジーナの壁画装飾に従事。そこでの制作は当時ローマにいた*ミケランジェロや*ラファエロらの注目を集め、彼らにベネチア派の色彩効果を感得させるけれども、彼のほうもミケランジェロらのたくましい構想や造形法に影響された。そして、ビテルボの『ピエタ』やロンドン、ナショナル・ギャラリーの『ラザロの復活』など、ローマ風の豪快で明晰な作品を残した。〈久保尋二〉

美学 びがく 美学という日本語は、術語として定着するまでに一世代を要した新語である。元来は一七三五年にドイツのウォルフ学派の哲学者バウムガルテン Baumgarten が美と芸術の学として感性的認識論という意味でこしらえたラテン語の aesthetica（ギリシア語の感覚 αἴσθησις にもとづく）に由来した Aesthetik（独）・esthétique（仏）・esthetics（英）・estetica（伊）の訳として西周が善美学・美妙学・佳趣論などと苦労して訳を試み、中江兆民が明治一六年（一八八三）にベロン Véron の書物を訳して『維氏美学』と題したのに始まるが、さらに森鷗外が「審美学」を提唱し、高山樗牛がその名著『近世美学史』で「美学」という名称を改めて主張し、島村抱月もこれに従い、明治三二年に東京大学が世界に先がけて美学の講座を設立、大塚保治をその教授に任命してからようやくその名が定まったものである。

美と芸術の学が感性論であると主張した趣味論に終始する近世美学のなかでは、芸術評論と美学

ピエロ・デラ・フランチェスカ 「聖人たちとフェデリゴ公にかこまれた聖母子」（1475ごろ） 板絵 248×170cm ミラノ ブレラ美術館

の差異はかならずしも明確ではなく、そのなかではたとえ芸術についての言及が少なくても、目的論的世界像を建設したカント Kant の『判断力批判』における美的判断の四契機や崇高論などが、芸術の各ジャンルを比較したデュボス Dubos の業績とともに記憶されなければならない。しかし、人類の文化における芸術の独立的な意義を認め、芸術の哲学としての美学を確立したのは、ヘーゲル Hegel である。シェリング Schelling においても、芸術哲学が美的なるものを集約的に取扱う唯一の部門となっている。したがって美学の課題は、もっぱら芸術一般に関する諸現象や芸術美に限られると見る人も多いが、果たして美学は芸術学なのであろうか。芸術美が価値高きものであることを否定してはならないが、しかしそれ以外にも、美は自然美、技術美、人格美などというようにいろいろの位相をもっていることを忘れてはならず、他方、芸術は美的価値のみならず、倫理的、宗教的価値なども含むので、リップス Lipps のように美の学としての美学を主張する人や、ウティッツ Utiz のように芸術学を美学とは別に立てる必要があると主張する人が出てくるのも当然であろう。そこで一般には、美学とは、美の形而上学と芸術の哲学の両面を含む哲学的学問と考えられている。

一八、九世紀以後、機械の描写能力、再現能力が急激に進歩するとともに、従来「術 ars」として一つにされていたものが、技術と芸術とに分かれて対立する状況に立ち至った。なぜかといえば、技術は写真機のようにその再現力を誇るのに対して、芸術はそれらの機械が立ち入ることのできない人間の内面の表白ないし表現として新たな人間の自己開発の基になった。それ以来、芸術を事とする美学は、人間の内面に関わる哲学としての重みを回復した。回復したと私がいうのは、かって「美の学 τὸ μάθημα τοῦ καλοῦ」はプラトンにとって哲学の自己完成であったという歴史があるからである。しかし、芸術とその原理たる美への形而上学的転回とともに、それと対極的な心理主義、歴史主義的傾向が美学のなかに生じたことも事実である。フェヒナー Fechner の「下からの美学」に由来を仰ぐ実験美学やテーヌ Taine に始まる社会学的な見地も、その後それぞれ業績をあげていることも忘れてはならない。これには、近世イギリスの経験論的美学という快感を対象とする研究の伝統があったことも付言しておく必要がある。しかし芸術美は人間精神の最高の自己結晶の一つであるから、結局のところ感覚のみでは把捉できず、理性的解釈を必要とする。スリオ Souriau がいうように、芸術美は感覚的現象面では尽きない形而上学的な「後光 halo」ともいわるべき存在である。こうして美学は芸術を扱うに止めても、また美の形而上学たらざるを得ない。確かに自然美や技術美や人格美などはどのように異なり、またどのようなわけでそれにもかかわらず同じく美と呼ばれるのであろうか。これらの問題は存在論と認識論とを一つにするという美学の独特の性格を表わすものである。

美学は美的価値や美的判断、美的体験、芸術の可能性など、哲学的な領域を有するとともに、また具体的な個々の芸術現象を重視する経験科学的な面も持たなければならない。これがデソアール Dessoir やヴティッツの唱えた芸術学が実証主義化した姿である。そのほかにも、芸術については一九世紀以後の史的実証主義、二〇世紀後半から盛んになったコンピューターによる科学主義的メカニズムによるものなど多くの流派がある。美学はその課題の豊かさとそれに応ずる方法も多様なために、そのような相反的なものを内部に緊張として持つという宿命を担わされているが、それがまた同一学問内の対話を盛んにし、衰えを知らない理由でもあるのか、今日もっとも盛んになってきた学問の一つである。日本は由来、シナの書論や画論にもとづく中世の歌論や能楽論、江戸時代の本居宣長の「あはれ」の論など、この方面の研究が多く、現在は明治以降の西洋美学の消化も終え、独自の体系を成す学者たちもいて、美学会員は九〇〇名（一九六二現在）を越し、国際美学会にも二名の常任委員が選ばれるなど、日本人の研究成果が世界全体で注目を浴びる数少ない人文科学の部門である。〈今道友信〉

皮革工芸

皮革工芸 ひかくこうげい　獣毛皮を材料としておこなわれる工芸。獣毛皮には毛皮 fur と鞣革 leather とがあるが、前者は獣毛のもつ天然の毛並や斑などを賞美して、主として衣類や衿巻、敷物などに用いられることが多く、後者のように、これに染色、その他の加工を加えることが少なく、主として生活実用品として用いられる。したがって皮革工芸のための材料に用いられるのは、もっぱら除毛をおこなった鞣革であるといってよい。

皮なめし tanning は動物からはいで乾燥した生皮を柔らかくするためにおこなわれるもので、皮革の厚さや、その用途に従ってその方法も種々あるが、大きく分けて植物性のなめしと金属性のなめし、および、その併用がおこなわれている。

植物性のなめしはタンニンを含んだ木の皮が用いられ、檞・樫・松、わが国では古くは渋が用いられていたが、明治になってからは効率のいい、のぶのき（学名ノグルミ）がこれに代って多く用いられた。古代エジプトではアカシアの木皮が使われたといわれるが、植物性のなめしの中で変っているのは、中近東で酒や水を入れる皮袋のなめし方で、これはあらかじめ生皮を袋に縫ったものを、なめし液の中に漬けて皮なめしをおこなう。

金属性の媒剤によるなめしは植物性のものよりも後に開発されたもので、クローム・鉄・明礬などが用いられる。その他、脂肪によるもの、煙で燻蒸する方法（アフガニスタン地方でおこなわれる）、また動物の脂肪と脳みそをすり込む方法（アフリカ）など種々の地方的なやり方がある。中国では、古くから煙なめしがおこなわれ、北アジアのモンゴル遊牧民族の間では、動物の脳漿や骨髄でなめす方法がおこなわれていたらしい。この方法は、スラブ民族の間を伝わって北欧諸国、また海をわたって北米インディアンにも伝えられたという。

世界でもっとも古い皮革製品の遺品は、前二八〇〇年ごろのヒッタイトにあり、すでになめしの技術があったといわれる。

これら白鞣皮に染色・彩色、さらに浮彫細工などを施す工程は、一般染織工芸における染・織と同じく、皮革工芸の中心をなすものである。こうした加工を加えた革は、古くから楯や武器、馬具、箱張り、本の表紙、壁張り、袋物などに用いられてきた。

革染めはアニリン系の化学染料の開発される以前は、もちろんすべて天然染料で染められていた。ヨーロッパでは、アメリカ大陸が発見されて

1

3

2

4

皮革工芸

1. 鹿皮の燻革（絞）（江戸時代）
2. 茶地細条文薫韋袴（裁着袴）（室町時代）
3. 鶉皮六文銭紋付（江戸後期）東京国立博物館
4. 鞍褥（燻革）（奈良時代）正倉院宝物

以後、中米および南米から新しい染料が輸入されて、革染めは非常に発達した。すなわち、ファスティック fustic の黄色、ブラジル・ウッド Brazil wood の赤、ロッグウッド logwood の黒がこれで、なかでもロッグウッドは今日でも盛んに用いられている。そのほか、顔料による塗り彩色もあり、最近はスプレーで吹きつける方法もおこなわれている。

わが国の皮革工芸もすでに古墳時代からおこなわれていたようであるが、現存する資料としては、法隆寺伝来の漆皮函や、正倉院に伝えられた鞍や東大寺蔵の函の覆革などに、おそらく蠟防染をして燻革の技法を用いたと思われる優れた作品がある。燻革は近年までおこなわれていた技術で、革を絞り、またはこれへ糊や蠟、または文様の形に切った紙を張りつけ、これをドラムに張って回転しながら下からいぶして茶褐色の色をつけたものである。

平安時代に入ると型（木型・金型・紙型）を用いて顔料を摺った革、染革、絵革が、鎧の胴や兜の吹き返しなどに用いられている。文様を透彫にした型紙（古くは金型もあったという）の踏込型を革の上に置いてかかとで上から平らに踏んで、文様の部分の革が紙面と同じ高さに押し上ったところで、顔料を摺って彩色を施したものである。

こうした革の彩色法がもっとも多岐な技法にわたって発達したのは、なんといっても近世、とくに江戸時代に入ってからで、南蛮船によって輸入されたヨーロッパの浮彫的な技巧をこらした染革（金唐革という）に刺激されて、多彩な姫路革が発達し、さらに革に漆を併用した甲府の印伝革などが現われ、馬具や、袋物などに盛んに用いられた。このほか、天平革・正平革の産地として、肥後（熊本）の八代があげられる。

皮革を衣類に用いることは、わが国では昔からあまりおこなわれておらず、とくに毛皮は、老人や山の人々がごくまれに用いたぐらいで、その用途はほとんど靭や革鞜などの武具や、毛沓などの武装、または敷皮などに限られていたといってもいいが、鞣革は皮羽織や、陣羽織・火事羽織・皮袴などに作られており、燻皮や藍染めなどで、工芸的な模様のつけられたものも少なくない。

明治以後における皮革の需要は、西洋風な生活様式が取り入れられてくるに従って、靴や手袋、バンド、鞄など一般の実用品としての皮革使用の分野が大いに拡大していった。そして一方に工芸品としても、豪華本の装丁や室内装飾の椅子張り、クッション、ハンドバッグなどに新しい蠟纈染などを用いたものが現われてきた。とくに近年は皮細工が手芸の一分科として趣味的に広くおこなわれるとともに、革染めの額、衝立などのような工芸的な作品が、展覧会などでもみられることが多くなっている。〈山辺知行〉

東本願寺 ひがしほんがんじ ⇩本願寺

東山文化 ひがしやまぶんか ⇩室町時代の美術

東ヨーロッパの美術 ひがし――のびじゅつ

●東ヨーロッパ美術の特質 ●ポーランドの美術 ●チェコスロバキアの美術 ●ハンガリーの美術 ●ルーマニアの美術 ●ブルガリアの美術 ●ユーゴスラビアの美術

東ヨーロッパ（東欧）諸国はその歴史的な発展の上ではそれぞれ異なっているが、現在それらの諸国が社会主義体制をとっているという大きな共通点をもっている。美術においても同様にいくつかの共通点を見出すことができる。

●**東ヨーロッパ美術の特質**　東欧諸国のうち、ハンガリー、ルーマニア以外の国々は人種的にはスラブ系諸民族を主としているが、キリスト教導入以後の美術史的系譜では、ビザンティン美術の伝統を引継いだ数か国と、西欧中世美術の発達に合流した数か国とに分けられる。東欧のすべての国の歴史は外国勢力（近隣諸国、蒙古、とりわけトルコ）の重圧下の長期にわたる民族的試練の苛烈さにもかかわらず、各国それぞれに豊麗な宗教美術の世界をくりひろげ、また土着的・民俗的美術の分野にもそれぞれに特色ある伝統をはぐくんだ。一九世紀に至って、各国共通に民族運動の波が高まり、同時に民族的息吹きに満ちた近代的写実の芸術がおこっている（とくに一八六〇―八〇年代）。世紀末から一九三〇年代にわたる東欧諸国の美術が西欧の近代主義的傾向の吸収を急いだこと、さらにファシズムとの苦闘の中で芸術意識と表現の新しい質を鍛え出したことも共通現象といえる。社会主義体制下の美術の歩みはより複雑な様相を呈し、一時期のソビエト美術の影響とそれへの反発、写実性およびヒューマニズムへの内発的な要求とアバンギャルド諸様式へのますます強まる関心といったさまざまなプロセスが複合して、各国の美術の現状をきわめて流動的なものにしている。しかし、公共建築・保養施設・広場・噴泉・墓地その他をかざるモニュメンタルな芸術（彫像・浮彫・壁画・モザイクなど）に関しては、それらの調和的なアンサンブルの実現は社会主義的プラニングのもとではじめて可能とされるもので、東欧諸国がソ連や東ドイツと並んで、この領域で着実に成果をあげていることは注目されるべき事実である。

●**ポーランドの美術**　一〇世紀末に最初の王国建設とキリスト教導入、つづく諸公国分領の初期封建時代をへて一四世紀のウワディスワフ王、カジミエシュ王のもとで民族的統一が達せられた。以来、国の運命の激しい盛衰のうちにもたゆみなく芸術活動がつづけられ、クラクフ（一四―一六世紀の首都）、ウロツラフ、グダニスク、グニエズノ、ポズナニ、ルブリン、ワルシャワその他の各地が、ドイツ、ついでフランスとの緊密な接触をものがたる中世・近世芸術の豊かな累積を蔵している。とりわけクラクフは、そのワウェル丘上の大聖堂などに一二世紀ロマネスクの面影を残すのみでなく、ゴシック盛期には煉瓦を多用し、この国に特有の構成法を示す聖マリア大聖堂をはじめとして多くの名建築を生んでいる。この大聖堂のためにウィト・ストウォシュ Wit Stwosz（ドイツ名ではファイト・シュトス）が作った木彫着彩の『マリアの死』大祭壇（一四七七―八九）は、このジャンルにおける世界的傑作といえる。ルネサンス、バロックの文化が全国に普及したのち、一八世紀には新首都ワルシャワを中心に古典主義芸術が開花する。郊外ワジエンキの王宮はその美しい遺構の一つである。なお、第二次世界大戦で廃墟と化したワルシャワが、戦後四半世紀をかけ、斬新な建築計画による都心部の再開発とあわせ、主要なバロック、古典主義の名蹟および中世的街区の一部の復原的再興の大事業を完遂したことは、まさに現代の奇蹟といえる。

オーストリア、プロイセン、ロシアの三国による領土分割（一七九五―一八三〇）という破局的状況が、一九世紀前半から中葉にかけてミハオフスキ Piotr Michalowski（一八〇〇―五五）、グロットゲル Artur Grottger（一八三七―六七）、マテイコ Jan Matejko（一八三八―九三）らが、当時のロマン主義の新風を背景に国民画派の創成者として登場する。なかでも、マテイコのたくましい力動感にみちた大構図は比類がない。その後につづく印象派的画家群の画面にも、しばしば同じ民族的悲願の深い息吹きが感じられる。

今世紀の二〇年代から、形態派、パリ委員派等のグループ結成を基点とする新興芸術の諸流派の奔流のなかで、ヤレマ Maria Jarema・ツイビス Jan Cybis・エイビシュ Eugeniusz Eibisch・スタジェフスキ Henryk Stażewski らが頭角をあらわし、その活動は国家体制の変革（一九四四―四七）の後まで活発につづけられた。五〇―六〇年代にはより若い世代によるアバンギャルド的冒険が美術界をリードし、カントル Tadeusz Kantor・ティシュキエウィチ Maria Tyszkiewicz ほか多くの作家が西欧の美術界にも進出した。この国の場合、超現実や半抽象の手法を用いた作品にも、民族的体験の深刻さや抗議的感情の底深さとつながるきびしい表情をおびたものが多い。一方、二〇年代以来の急進的なリアリズムの伝統も現代美術の底流に根づよく生きている。素描と版画の長老クリシエウィチ Tadensz Klisiewicz のユニークな仕事も尊敬されている。

戦後の建築のめざましい進展に伴い、記念碑造形の課題には、大家のコニエチヌイ Marian Konieczny やウヌーク Marian Wnuk から新鋭のジウスコ Katimierz Zywuszko やゼムワ Gustav Zemla にいたる多数の彫刻家が大胆にとり組んでおり、なかでも、半抽象的な翼のフォルムの雄渾な構成によるゼムワの『シュレンスク蜂起の記念碑』（一九六七・カトウィツェ市）は、東欧世界を通じての傑作といってよい。

なお、ポーランド美術の名声をひろめたものにポスター画の分野があり、ムロシチャク、トマシェフスキ、レニツァ、シウィエルズィおよび彼らにつづく若い画家群に新鮮な発想と質の高い芸術的意匠とによって注目をひく作品が多い。

●**チェコスロバキアの美術**　先史および古代文明の豊かな証跡にいろどられた遠い過去をここでは問わないとすれば、この国の美術の歩みは、ボヘミア侯国のキリスト教採用（八六五）以後、ラテン系文化発達の線上にたどられる。とりわけ首都プラハはその発達の全容をうつしだす完璧な鏡ともいうべく、プラハ城と、城内および市中に群をなす聖堂・殿堂とに、ロマネスク、ゴシック、ルネサンス、バロックの西欧的様式交替のリズムが集約的に表現されている。ボヘミア・ゴシックの華とされる城内の聖ビート大聖堂 St. Vitus は、フランス建築家マチューの初期造営のあとをついで、巨匠パルラー Peter Parler（一三三〇―九九、チェコ名ではパルレルジュ）によってカレル四世の治世に完成された。彼は建築家としてその内陣の穹窿の意匠に創意を発揮しただけでなく、内陣トリフォリウム上に配した一群の肖像彫刻に当時のヨーロッパで比肩するもののみられぬ精厳な写実の力を示した。城下のカレル橋の鐘楼もパルラー

東ヨーロッパの美術

1

2

3

1.ドジェボニ祭壇の画家(チェコスロバキア)「キリストの復活」(1390ごろ) テンペラ
2.ヨセフ・クビーチェク(チェコスロバキア)「鉱山事故」(1938) 木彫彩色 ブルノ モラビア美術館
3.ゼムワ(ポーランド)「シュレンスク蜂起の記念碑」(1967) ブロンズ カトウィツェ中央広場

4

4.マテイコ(ポーランド)「グルンワルドの戦闘」(1874) 油彩 ワルシャワ国立美術館

6

5

5.ショモジイ(ハンガリー)「家族群像」 ブロンズ ブダペスト
6.ラウレノフ(ブルガリア)「古いプロブジフ」(1963) 油彩

9.スルビノウィッチ(ユーゴスラビア)「鏡の中の女」(1968) 多色石版画

9

8

7

7.ブランクーシ(ルーマニア)「少女像」 ブクレシュチ美術館
8.ブレニャンツ(ルーマニア)「農村情景」(1970) 油彩 部分

の設計にかかる。絵画では、カレルシュテイン城その他に作品ののこるテオドリクス Theodoricus や、チェコ南部トジェボニ市で発見された五面の祭壇パネルによって「トジェボニの画家」と通称される画家が、一四世紀のゴシック黄金時代を代表している。数多いイタリア美術家を迎えいれたルネサンス期をへてバロック期になると、聖ミクラシュ聖堂を建てたディーンツェンホーファー Georg Dientzenhofer や、画家ブランドル Petr Brandl の存在がとくに光る。

一九世紀のなかば、美術の世界にも民族的自立をめざす運動がおこり、そのもっとも有力な支柱となったのがマーネス Josef Mánes (一八二〇—七一)であった。彼の郷土詩的な趣の濃いその画面は、しばしばスメタナの音楽になぞらえられている。彼につづいて、歴史画家チェルマーク Jaroslav Čermák・アレシュ Mikláš Aleš・風景画家スラビチェク Antonín Slavíček・彫刻家シュトゥルサ Jan Štursa らが国民美術の新しい伝統を充実させていった。

二〇世紀初期は後期印象派、表現派、立体派、構成派の刺激に対応する無数のグループの角逐によって活況を呈したが、フィッラ Emil Filla・クビシュタ Bohumil Kubišta・シュパーラ Václav Špála・ラバス Václav Rabas・クビーチェク Josef Kubiček らの主要作家にあっては、もろもろのラディカルな手法が民衆的生活感情の表現と融和的に結びついている。三〇年代以後、各派を通じて戦争と占領に対してきびしい対決の姿勢があらわれ、国の社会主義体制への転換の時期には、新しいリアリズムの要請も強められた。しかし状勢はふたたび混沌としてきて、六〇年代にはむしろ抽象、超現実、ポップ・アートを含むアバンギャルド諸派が大勢を制した。一九六八年のプラハの悲劇ののちの思想的葛藤の激しさの中で、美術家はこの混沌から社会主義芸術の新しい可能性をひきだすための模索をつづけており、すでにセルバン Jaroslav Serpan・ジリンチャノワ Viera Žilinčanová・ワイネル＝クラリ Imro Weiner-Kral'・ザプレタル Dušan Zapletal・ヤカブチッツ Michal Jakabčic などに注目すべき成果がみられる。

チェコスロバキアのすぐれたガラス工芸技術は定評があるが、なおまた、この国の現代美術の誇りとするものに、多くの才能にかがやく挿絵・童画・動画・漫画の領域がある。

●**ハンガリーの美術** ウラル原住の騎馬民族を祖とし、すぐれた金工技術の持ち主でもあったマジ

ャール人が、九世紀末にこの地域を征服して、一一世紀の初めにイシュトバン（ステファン）王のもとで中央集権国家を樹立し、同時にキリスト教文化を興した。のちのトルコ軍による大破壊をまぬがれて今日に伝わる重要遺物をあげるなら、一三世紀前半のロマネスク様式をしるすヤークの修道院聖堂とその浮彫群、ショプロンのベネディクト会聖堂、さらに侵入したタタール人を撃退したのちの社会隆昌の時代（一三世紀後半から一五世紀）のゴシック芸術を代表して、「マチャーシュ教会」と通称されるブダペストの聖マリア聖堂（漸次の増築による壮麗化がもとの簡素な構成の趣を消去してはいる）、ショプロンの聖ミカエル聖堂、ブラッショ（現在ルーマニアのブラショフ）の黒聖堂、カッサ（現在チェコ領のコシッツェ）の聖エリザベツ聖堂などがある。これらを通じて、フランス、ついでドイツの中世建築の直接の影響の過程と、その間におけるハンガリー的な構造・装飾の諸特質の形成を知ることができる。屋外に独立し、かつ芸術的密度の高い記念碑彫刻を創造した点では、当時ハンガリーはヨーロッパの先頭に立っていた（一四世紀後半の作でコロジュバル出身の兄弟彫刻家による騎馬の『聖ゲオルギウス』在プラハ、その他）。また、署名のイニシアルから「M・Sの画家」と呼ばれる氏名不詳の画家の作品で、自然の美しいポエジーと人物の激情的な動きとを融合させた多翼祭壇の諸パネルが、後期ゴシック的絵画美の一極致をあらわしている。

一五世紀中葉、王マチャーシュ・ホローシュ（マティアス・コロウィヌス）の人文主義的抱負の導きでイタリア・ルネサンスの人および様式が迎え入れられ盛んな建設がおこなわれたが、トルコ軍占領期（一五二六―一六八六）にその成果の大半が破壊された。トルコ軍追放ののち、ハプスブルク家の統治のもとでオーストリア文化圏に組入れられたこの国の芸術にはバロックと新古典主義の花が咲きほころび、一九世紀末（その典型はブダペストの国民議事堂）にまで及んでいる。しかし対オーストリア独立戦争（一八四八―四九）の敗北、苦難、独立達成（一八六七）後の社会闘争の激化とつづいた歴史の波乱が、より民族的・現実的な芸術精神を呼びおこし、その深い響きがムンカーチ Mihály Munkáczy（一八四四―一九〇〇）、シニェイ＝メルシェ Pál Szinyei-Merse（一八四五―一九二〇）、パアール László Paál（一八四六―七九）らの世紀後半絵画を特徴づけている。

二〇世紀美術の流れは、西欧の新興諸派の造形思考への急傾斜と、田園生活の詩的リアリティへの深い愛情（いわゆるナジバーニ派がこの伝統の母胎）と、先鋭な社会意識の形象化への衝動――これらの複雑なからみ合いの中で形づくられていった。ホローシ Simon Hollósy・リップル＝ローナイ József Rippl-Rónai や表現主義的社会派ともいうべきデルコビッツ Giula Derkovits の活動につづいて、セーニイ István Szönyi・ベルナート Aurél Bernáth・バルシャイ Jenö Barcsay・ドマノフスキ Endre Domanovszky・デーシ＝フーベル István Dési-Huber らの画家が、社会革命（一九四五）の前後期にわたって近代的色彩に富んだ創作活動を展開した。彫刻では、メジェッシ Ferenc Medgyessy・メサーロシュ László Mészáros・フェレンツィ Béni Ferenczy・ボルショシュ Miklós Borsos・ショモジイ József Somogyi らの作品に着実な発展の跡がたどられる。そのあとの世代の絵画と彫刻の一部には、より急進的な前衛的傾向が強まっていることは、他の諸国と同様である。

●ルーマニアの美術　紀元二世紀から数百年にわたり征服者ローマ人と種族的にも言語的にも混交するところ多かった原ルーマニア人（ダキア人）による盛んな建設活動のあかしが、コンスタンツァ市その他の諸所の古代遺跡として残っている。六―七世紀には、移動してきたスラブ人が民族構成のうちに深く浸透し、一四世紀に至ってワラキア、モルドバの二大侯国を結ぶルーマニアの統一国家が成就された。この前後の時代を起点として、中世ルーマニア美術はスラブ・ビザンティン様式の主軸上に発達し、小粒ながら魅力的な土着的特質を示す多くの建築を生んだ。クルテア・デ・アルゲスの聖ニコラス聖堂（一三五二）やコジアの修道院教会（一三八八）をその最古の遺構とし、以後一六世紀末にわたっておびただしく建てられた聖堂の内外の壁面には、ビザンティンの図像祖型から独自の優美流暢なビジョンをくり出したフレスコ（ウォロネツ、フモル、モルドビツァ、アルボレ、スツェビツァなどの聖堂）がみられ、これらは中世ヨーロッパ絵画にユニークな存在を主張している。なおそれと並んで、すでに一二世紀以来ハンガリー王国、ついでオーストリア＝ハンガリー帝国の勢力圏に接収されたトランシルバニア地方の芸術は、西欧的なロマネスク、ゴシック、ルネサンスの様式段階にそって発達したが（一四―一五世紀ではブラショフの黒聖堂やクルジュの聖ミカエル聖堂が典型例）、この西方の様式要素は、モルダウ地方のビザンティン系建築にも、その玄関や窓の細部装飾に吸収されている。

一六世紀にはじまるトルコ支配、一八四八年の革命的事件に至る波乱の時代をへた一九世紀後半に、アマン Theodor Aman（一八三一―九一）、グリゴレスク Nicolae Grigorescu（一八三八―一九〇七）、アンドレエスク Ion Andreescu（一八五〇―八二）、ルキアン Ştefan Luchian（一八六八―一九一六）が国民画派の創成者として現われ、なかでもグリゴレスクの農村と農民の形象はその表現密度と詩的情感の深さとできわだっている。二〇世紀前半における美術は、他の東欧諸国の場合とひとしく西欧諸流派の経験の摂取によっていちじるしい多様化の道に進んだが、しかし、自国の民俗美術へのたえざる回心から生まれる装飾的色彩のあでやかさ、伝統的につちかわれた造形感覚の繊巧さといったルーマニア的特色が発揮され、革命や建設の題材さえもがその調和的なイメージ組織の中に柔らかく組みこまれているのが通例である。体制変革（一八四四―四七）の前後にまたがって活躍した画家にパラディ Theodor Pallady・レッス Camil Ressu・イセル Iosif Iser・ギアーツァ Dimitrie Ghiaţă らがあり、五〇―六〇年代の発達は、バーバ Corneliu Baba・チュクレンク Alexandru Ciucurencu の両大家、コバリウ Brăduţ Covaliu・マコベイ Ligia Macovei らの中堅から、構成的な農民情景画の若い鬼才ブレニャンツ Ion Vraneanţu にわたる画家群、イリメスク Ion Irimescu・ラジャ Radea・アンゲル Gheorge Anghel・アポストゥ Gheorge Apostu らを含む彫刻家群によって、ますます多彩にいろどられた。つづく若い世代には、西欧のより急進的なアバンギャルド芸術との直接的交流をめざす人も多い。公共的建設の分野では、黒海沿岸保養地の新建築とならんで、ブクレシュチ都心区の再開発（新国会議事堂・国立劇場・インタコンティネンタルホテルなどの新建築を核とする）が注目される。

なお、記憶されるべきものとして彫刻家*ブランクーシと超現実の画家ブラウエルのこの国での初期の業績がある。

●ブルガリアの美術　黒海沿岸にギリシアの殖民地が栄え、さらにローマ文化が全土に浸透した古代史的段階のあと、九世紀以来、キリスト教文化が深く根をおろし、とくに一一―一二世紀のビザンツ属領期、一三―一四世紀のブルガリア帝国独立期に、聖堂建築とイコン芸術のめざましい発達がみられた。一五―一九世紀のトルコによる制圧下にあっても、それに抗してビザンティン式小聖堂の造営はたゆみなくつづけられ、山間の要害の地には堅固な修道院が建てられた。ソフィアとその近傍（ボヤナ）、プロブジフ、トゥルノボ、プリスカ、ワルナなどが豊かな文化蓄積の証跡をとどめており、またリラの修道院、バチコボの修道院も、建築とイコンの歴史上に重要な一つの環をなしている。なお、一部の都市と随処のトルコ人居留地とに、一七―一八世紀に建てられた、マッシブな石造の興味ふかいトルコ式建物がのこっている。

一九世紀前半にゾグラフ Zahari Zograph（一八一〇―五三）を開祖として非宗教絵画の領域がひらかれ、トルコからの独立（一八七八）がより自覚的な国民画派の形成をうながした。ついで西ヨーロッパから印象派とその後の近代諸派の波が相ついでおしよせ、ブルガリア美術は急速に近代化していった。今世紀に入ってからの急進的な美術運動は、とりわけ一九三一年結成の新美術家協会の美術家群と、つづいてファシズムの暴威に対する抵抗戦線をしいた新リアリズムの画家集団とによって強くおしすすめられた。その当時に活動をはじめ、人民共和国の成立（一九四六）以後にわたって、美術の発達に中核的役割をになった人には、ジェンドフ A. Zhendov・ウェネフ Stoyan Venev・ペトロフ Ivan Petrov・パナイヨトフ Todor Panaiotov・ツォンツェワ Mara Tzontzeva・ディミトロフ＝マイストラ B. Dimitrov-Maistra・ウズーノフ D. Uzunov らの画家や、彫刻家フーネフ Ivan Funev らがいる。

五〇年代の美術の一部には、当時のソビエト美術の傾向に同和しようとする徴候もみられたが、その後には、たとえば民族的伝統に根ざした爽快な装飾的色調を近代的な知覚による写実に結びつけるなど、より弾力的な追求がつづけられた。この道を追う多くの若い画家群のなかでは、表現に抜群の資質をあらわすルーセフ Svetlin Rusev の存在がとくに光っている。なお、美術のこの中軸的な発展のあゆみと交差して、きわめて特徴的な、民俗的回顧芸術とも呼ぶべきものの系譜がある。それは世紀末から一〇年代にかけてのいわゆるブルガリア・ルネサンスの内容をなしていた民俗版画・イコン・風俗・建築の世界を芸術的に再評価しようとするもので、なかでもそれらの素材や手法を精緻な絵画様式に練り上げたラウレノフ Tzanko Lavrenov の多年にわたる業績が重視される。

●ユーゴスラビアの美術　セルビア、クロアティア、マケドニア、スロベニアなど南スラブ人の六地方が連合して国家統一をとげたのは、史上にま

だ新しい一九一八年のことで、六世紀にスラブ人に占有される以前はローマ帝国の直領であった。スプリトのディオクレティアヌス帝宮殿址をはじめ多くの遺跡がある。スラブ人は早くからギリシア正教文化の媒介者として、セルビアとマケドニアの各所にビザンティン様式による芸術の花を咲かせた。古くは九世紀のザダルの聖ドナト聖堂、最盛期の一三—一四世紀ではストゥデニツァ、グラチャニツァ、デチャニなどの各修道院、またセルビア人によって営まれたヒランダリ修道院（ギリシアのアトス山）などでのイコン制作は、ビザンティン系絵画史に重要な一章を占める。他方、それと系統を異にする西欧ロマネスク、ゴシック、ルネサンスの影響がスロベニア、クロアティア地域をひたし（ザグレブの大聖堂、リュブリアナの聖ニコラヤ大聖堂、コンスタニェビツァのシトー会聖堂など）、さらに南下してドゥブロニク市のすぐれた教会堂・殿堂建築を生んでいる。

一四世紀末以来の長いトルコの支配がまずセルビアの反逆と独立（一八〇四—一八二八）によって破られてから民族運動の波が全地域にひろがるが、この時期に近世絵画の第一声として登場したテオドロウィチ Arsa Teodorović（一七六八—一八三六）、ダニーロ Konstantin Danilo（一七九九—一八五八）以後の芸術は、新古典主義、ロマン主義から後期印象主義に及ぶヨーロッパ型の順路で進んだ。しかしこの国の芸術の名声を世界に示したのは、二〇世紀初めにおける*メシュトロビッチの彫刻的天才であった。メシュトロビッチの刺激はロサンディチ Toma Rosandić・クルシニッチ Frane Kršinić・ラダウシュ Vanja Radausz その他を通じて今日にまで及んでおり、ザグレブ市を主要な拠点とする活発な彫刻活動はいわばユーゴ美術のお家芸の観を呈している。六〇年代に至ってますます発想に大胆さの加わってきた記念碑造形の動向は、たとえばジフコウィチ Miodrag Živković・サボリッチ M. Sabolić・グルジェティチ Ante Gržetić らの作例によって知られる。早くから芸術思想への絶対不介入を表明したこの国の社会主義政権のもとでは、西欧美術界との自由な交流と各種の創造的実験にとって条件はきわめて有利であった。絵画においてフォーブ的表現主義や社会派的写実から極端な前衛風にわたるさまざまな傾向が交錯し、そのなかの出色の作家として、ストゥピツァ Gaberijel Stupica・スタンチッチ Milienko Stančić・クラリ France Kralj・ビイェリッチ Jovan Bijelić・プリツァ Zlatko Prica・ルバルダ Petar Lubarda らの名があげられる。彼らの表現に幻想的イメージの役割が大きいことは特徴的な事実であり、しかもその幻想がいちじるしく沈鬱な陶酔感に染まっている場合が多い。しかし、大家へゲドゥシッチ Krsta Hegedušić が育成した一群の農民画家（ゲネラリッチ Ivan Generalić・コワチッチ Ivan Kovačić・ナウモフスキ Vangel Naumovski・ラブージン Ivan Rabuzin その他）の画面では明るい幻想と虚心の観察とが見事に溶け合っており、これは世界のナイーブ・アートの中に異彩を放つものといえる。

ユーゴスラビアの新建築は躍進の途上にあるが、なかでも首都郊外に完成した大規模な新ベオグラードの造営が注目に値する。 〈松谷　彌〉

ピカソ　Pablo Ruiz y Picasso　（一八八一—一九七三）

スペインの画家。というよりも二〇世紀最大の画家の一人で、二〇世紀絵画は彼とともに動き、変貌してきたといわれる。一〇月二五日アンダルシア地方のマラガに美術教師の子として生まれた。一四歳のとき一家はバルセロナに移り、彼は美術学校へ入学したが、このころからすでに非凡な才能を示し、当時バルセロナに流入していたフランスや北欧の美術運動に刺激され、とくに*ルノアール、*ロートレック、*ムンクらの画法を摂取した。一八九七年マドリードのサン・フェルナンド王立アカデミーに入り、またバルセロナで最初の個展を開いた。はじめてパリを訪れたのは一九〇〇年で、翌年ふたたびここにきて、モンマルトルを中心に自由な制作活動を続けている若いボヘミアンの群れに投じた。このころの彼の作品には、上記の画家たちのほかに*ゴーギャン、*ゴッホらの影響を雑多に反映しているが、次第に青が主調になり、いわゆる「青の時代」が始まる。テーマとしては、下層の人たちの生活のみじめさ、孤独感などが目だつ。一九〇四年、モンマルトルの「洗濯船」（バトー・ラボアール）に定住し、色調は次第に青から桃色に変るとともに（桃色の時代）、フォルムとしては、過去のスペイン芸術、とくにカタルーニャ地方の中世彫刻、また*グレコ、*ゴヤらのもつ独特の単純化や、きびしさが加わってきた。テーマはサーカスの人たちを描くことが多くなったが、彼の描く道化師や芸人は舞台上の姿ではなく、その生活の裏側にある哀愁であり、新しい造形表現に移る。〇五年アポリネールを、翌年*マチスを知った。しかし作風はセザンヌの形体観を押し進めていよいよ単純化に進み、〇七年の記念すべき名作『アビニョンの娘たち』（ニューヨーク近代美術館）に至って、アフリカ黒人彫刻の影響をはっきり示すと同時に、形態分析はようやく具体化してきた。*ブラックを知ったのもこの年であり、彼とともに*キュビスムの運動にはいり、〇九年には分析的キュビスム、一二年からは総合的キュビスムの時代にはいった。二点の『三人の音楽師』（一九二一・ニューヨーク近代美術館およびフィラデルフィア美術館）はそれらの完結ともみられる。このころになると、彼はすでに二〇世紀絵画最大の目であり、総合的キュビスムの手法を二三年ごろまでつづけながらも、その間さまざまの手法をつぎつぎと展開し、活動範囲もコクトーを知ってバレエの舞台装置を担当するなど、いよいよ拡大された。すなわち、一五年には『ボラール像』のような写実的な肖像を描き、二〇年からは「新古典主義」を、さらに二五年には第一回シュルレアリスム展に参加した。三四年、スペインを旅して闘牛図などを描いたが、三六年のスペイン内乱に際して人民戦線を支持し、翌年フランコ将軍に対する敵意と憎悪を詩と版画に表明した『フランコの夢と嘘』を、また戦争の悲劇と残酷をこの上もない鋭い視覚と独自のスタイルでとらえた世紀の大壁画『ゲルニカ』（パリ万国博覧会のスペイン館に展示、ニューヨーク近代美術館を経て八一年プラド美術館）を発表。このころからエクスプレッショニズム（表現主義）と呼ばれる怪奇な表情が現われてくる。第二次世界大戦勃発の年はスペインで過ごしたが、翌四〇年、ドイツ軍のパリ侵入直後パリに戻り、終戦の四四年にはフランス共産党にはいった。しかし、この時期から、南仏の海岸での生活が主となり、モチーフはギリシア神話などからとることが多く、いよいよ明るく、独特の牧歌的雰囲気さえかもし出した。しかも一方においてバロリスで陶器に熱中し、あるいは彫刻に情熱を燃やし、また石版画の制作も多くなって、この領域でも新しい手法を生み出した。その後『朝鮮の虐殺』（一九五〇）、『戦争と平和』（一九五二）、『堕天使』（一九五八）などの大作を発表、現代美術のリーダーとして巨人のような活躍をつづけていたが、七三年四月八日フランス、ムージャンの自宅で没。写▶482 〈嘉門安雄〉

Ⓘ H・L・C・ヤッフェ解説、高見堅志郎訳『ピカソ』（一九六五・美術出版社）　▽瀬木慎一著『ピカソ』（一九六四・三一書房）　▽ブラッサイ著、飯島耕一・大岡信訳『語るピカソ』（一九六九・みすず書房）

ピカビア　「ユドニー（若いアメリカ娘あるいはダンス）」(1913)　油彩　300×300cm　パリ国立近代美術館　ユドニーとは空想上の名前で、彼がアメリカへ行く船のなかで見たアメリカのバレリーナの踊る姿が創作の動機になっている

ピカビア　Francis Picabia　（一八七九—一九五三）

フランスの画家。一月二二日パリに生まれる。父はキューバ国籍のスペイン人。美術学校を卒業し、三〇歳ごろまでは印象主義的な絵画を制作していたが、*キュビスムの影響を受け、一九一一年セクション・ドール Section d'Or に加わり、翌年は*オルフィスムに共鳴、一五年、ニューヨークでマルセル・*デュシャンに会い、*ダダの先駆となる。一六年にはバルセロナで前衛美術誌『三九一』を発行、一八年スイスでダダのグループに接触、翌年パリに戻り国際的なダダ運動へのきっかけをつくった。二一年には詩人アンドレ・ブルトンと行をともにし、*シュルレアリスム運動をすすめる。その後急転回して具象絵画に戻るが、第二次世界大戦後はふたたび抽象絵画へ転じ、「超非現実主義」を唱えた。戦闘的精神と無政府主義的心情によって既成の秩序につねに挑戦し、嘲笑と破壊とアイロニーとをばらまき、現代の前衛運動の消長を一身に具現している。その生涯を懐疑主義と遍歴のうちに送り、五三年一一月三〇日パリで没した。 〈小川栄二〉

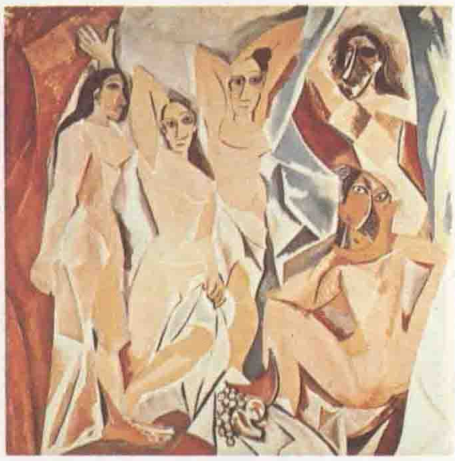
ビゲラン　Gustav Vigeland　（一八六九—一九四三）

ノルウェーの彫刻家。四月一一日ノルウェーの南端マンダルに生まれ、一五歳の時クリスチャニア（現在のオスロ）に出、彫刻家ベアグスリエン Brynjulf Bergslien に才能を見出された。反印象主義的な傾向を示す*アール・ヌーボーの代表

ピカソ

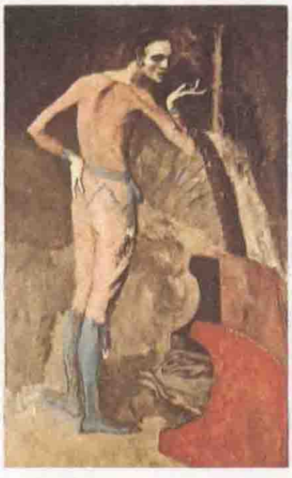
2.「生きる喜び：牧歌」(1946) 120×250cm ピカソ美術館

1.「ミューズ」(1935) 129×162cm パリ国立近代美術館



4.「アビニョンの娘たち」(1907) 245×235cm ニューヨーク近代美術館

3.「ゲルニカ」(1937) 351×782cm プラド美術館



8.「坐る女」(1923) 92×73cm テート・ギャラリー

7.「俳優」(1904−05) 194×112cm メトロポリタン美術館

6.「3人の踊り子」(1925) 215×140cm テート・ギャラリー

5.「帽子をかぶった女」(1963) 鉄・着色 高さ124cm 個人蔵

的な彫刻家の一人で、生々流転の主題を豊饒で生命的な形態に託し、驚くほど多くの作品をのこした。国家的な支援を受けて完成されたオスロのフログナー彫刻公園はその集大成といえるもので、個人の手に成るものとしては二〇世紀最大の規模をもつ。一七㍍の巨大な『人柱』を中心としたおびただしい人間群像は異様ですらある。代表作は『宗教』『生命の樹』『生命の輪』など。三月一二日オスロで没。死後、彼のアトリエはビゲラン美術館になった。〈三田村畯右〉

彦根城 ひこねじょう 滋賀県彦根市の琵琶湖にのぞむ小丘陵上に立つ城で、天守（国宝）、天秤櫓、太鼓門、馬屋（重文）などが残る。彦根城は関ケ原の役（一六〇〇）後、佐和山城に入った井伊氏が新しく自分の居城として築いたもので、天守は慶長一一年（一六〇六）に竣工した。このとき、天正年間（一五七三―九二）につくられた大津城天守を移したと伝えられ、現在の天守にもその材料と思われるものがかなり含まれている。天守の様式は外観三層の小規模なものであるが、四面に巧みに千鳥破風や唐破風を配置した外観は、当時の天守のなかでも、とくに趣向をこらしたものである。この天守は、犬山城（愛知県犬山市、国宝）のような初期の天守に比較すると、上層が入母屋屋根の上に望楼を置いた形式ではなく、層塔式に近い形になっている点で新しい様式を示すが、*姫路城天守に比較すると、最上層に回縁をもち、唐破風や羽目板などが木部を露出させている点に古い形式を残している。なお天守には細長い一層の櫓が接続して天守の入口の防御の役割を果たしている。天秤櫓は本丸の入口を堅める門で、二層の櫓門の左右に白壁の多聞櫓を接続させためずらしい形式をもち、天秤に似た外観からその名称が生まれた。天守に通ずる道は一度この門の前の石垣下を通り、それから木橋を渡って天秤櫓を通るという立体交差の方式がとられており、その点に防御のための工夫をこらした城の配置の特色がよくうかがえる。→城 〈大河直躬〉

ピサ大聖堂 だいせいどう Duomo di Pisa ピサ式ロマネスクの代表的建築。ピサはイタリアにおける港湾・商業都市としてベネチアに次ぐ規模をもっていたが、この共和都市の経済力が絶頂をきわめたのは一一世紀であった。この繁栄を内外に顕示すべく造営されたピサの大聖堂は、ベネチアのように都市の中心でなく、郊外の広い地域を利用して建立された。それがこの建造物のモニュメンタルな性格を強調するのにかえって役だっている。本堂、カンパニーレ（鐘塔、「斜塔」の

ピサ大聖堂　左手前からカンパニーレ(鐘塔・ピサの斜塔)、大聖堂、洗礼堂の全景

名で有名)、洗礼堂およびカンポサント(回廊式墓地)からなる大聖堂の建築群は、造営期間が数世紀にもわたっているにもかかわらず、全体の調和・統一に破綻を見せないのは、同一資材(白大理石と色大理石)の使用と、一定の建築的モチーフの繰り返しによるものである。本堂の起工は一〇六三年にさかのぼるが、現在の平面プランは建築家ブスケトスの設計をほとんどそのまま残しており、わずかに身廊の西側の端に三つの格間(ベイ)がその後追加され、身廊が前方に延長されている。西側の正面(ファッィアータ)は一三世紀に完成をみたが、建物全体の造営が完了したのは一四世紀である。平面プランは五廊式身廊、三廊式翼廊およびアプスから成りたっていて、身廊と翼廊との交差部にクーポラを載せている。側廊はすべて交差穹窿で覆われるのに対し、身廊は木造の屋根組である。また翼廊は身廊よりも屋根が一段低くなっているが、この高低二様の屋根が交差部を占める丸屋根を介して結合されている。このような外観構成は、整然と秩序だった同時代のドイツやフランスの聖堂建築に比較すると、いくらかぎこちなさが感ぜられる。この建築はサロニカのハギオス・ディミトリオス聖堂やイスタンブールのハギア・エイレネ聖堂からの影響を多く残している反面、外壁の色大理石の縞模様と盲アーチによるリズミカルな壁面構成や、正面玄関上のアーケードを装うアーチと列柱のデザインなどは、北部イタリア固有の様式である。

本堂の正面入口と向き合って建つ洗礼堂は、円筒形の壁体に半円穹窿を載せたロマネスク様式の建造物で、外壁の上部を取りまくゴシック式デザインの装飾は一三世紀後半、ニコラ・*ピサーノとジョバンニ・ピサーノ父子によって取りつけられた。斜塔の名称で有名なカンパニーレは一一七三年に起工され、地盤の陥没で斜傾したまま工事が進められて一四世紀後期に最上階の鐘楼部を垂直にして完成した。本堂の正面玄関上のアーケードと同じアーチと列柱の配列で装われた美しい塔で、高さは北面が約五四・九㍍、南面が約五二・九㍍ある。〈浜谷勝也〉

ピサネロ Pisanello (一三九五—一四五五) イタリアの画家・メダル彫刻家。本名はアントニオ・ピサーノ Antonio Pisano で、ピサ人の父とベローナ人の母との間にピサで生まれた。ベローナで成長し、同地の画家ステファーノ・ダ・ツェビオに師事して、北方的リアリズムを身につけた。そしてベネチアではジェンティーレ・*ベリーニと共働し(一四二五)、さらにマントバ(一四二四)、ローマ(一四三一—三二)、マントバとミラノ(一四四〇)、ベネチア(一四四二)、フェラーラとナポリなどイタリア各地で活動している。彼の画風は当時流行の国際ゴシック様式に強い影響をうけているが、しかしそれから洗練されたきめ細かい感覚と、たゆまない写実探究からつちかわれた描写力とがうまく結合しており、ベローナの聖フェルモ聖堂と聖アナスタシア聖堂の諸壁画、ロンドンのナショナル・ギャラリーの『聖エウスタキウスの幻想』やルーブル美術館の『ジネブラ・デステの肖像』など、すぐれた作品を残している。また精緻(せいち)な観察による動物素描画を多く残し、メダル制作者としてもすぐれていた。〈久保尋二〉

ピサーノ Pisano　一三—一四世紀にかけて、イタリアのピサを中心に活躍した彫刻家および建築家。

(1)ニコラ・ピサーノ Niccola Pisano (一二二〇/二五—八七) 彫刻家。その出生地についてはピサ説とアプリア説とがあって、いまだ明らかでないが、彼がピサを中心として トスカナ地方で活躍したことは現存作品から明らかである。代表作には、ピサの洗礼堂の説教壇(一二六〇)、息子のジョバンニと共作のシエナ大聖堂の説教壇(一二六八)、息子たちと共作のペルージアの噴水彫刻(一二七七—八〇)などがある。とりわけピサ洗礼堂の説教壇浮彫は重要で、そこで彼は古代ローマの石棺浮彫装飾を研究して古代的量体処理をめざし、古代復興の先駆をなしてルネサンスの黎明(れいめい)を告げた。また息子をはじめ弟子の*アルノルフォ・ディ・カンビオ、ドナート、ラーポらを育てて、ピサ派の基礎を築いた。

(2)ジョバンニ・ピサーノ Giovanni Pisano (一二五〇ごろ—一三一四) ピサ派の彫刻家。ニコラの息子でまた弟子。父のもとで働き、共作も多い。父の影響ではじめ擬古代様式の作風を示していたが、父よりも強烈な個性の持主である彼は、父の死後、その影響を抜けだして自在に自己の感覚を発揮していく。そしてピストイアのサンタンドレア聖堂の説教壇(一二九八)やピサ大聖堂の説教壇(一三〇二—一一)など、写実にもとづいたゴシック風な劇的感情表現に進んでいった。とくにピサ大聖堂の説教壇は彼の代表作で、六本の円柱と五本の円柱人像にささえられた円形の壇の周囲八面にキリストの生涯が浮彫されており、いずれもリアルにしかも劇的に表現されている。その他、シエナ大聖堂の工事主任としてその正面装飾に従事したり、またパドバのアレナ礼拝堂やプラート大聖堂でも働いているが、それらの諸作品は、中世からルネサンスの過渡期の作品として先駆的意義に満ちたものであった。

(3)アンドレア・ピサーノ Andrea Pisano (一二九〇ごろ—一三四八) 彫刻家・建築家。本名はアンドレア・ダ・ポンテデーラ Andrea da Pontedera で、ジョバンニの弟子とされる。ピサで修業したのち、招かれてフィレンツェ洗礼堂の青銅第一門扉(もんぴ)(南側)を制作(一三三〇—三六)し名声を博した。*ジョットの死(一三三七)後、フィレンツェ大聖堂の工事主任となり、大聖堂とその鐘塔の建設を指揮した。鐘塔外壁下部の浮彫は、ジョットの下絵による彼の制作で、ジョバンニの写実主義がさらにおしすすめられ繊細である。一三四七年からオルビエト大聖堂の工事主任となったが、翌年同地で没した。彼の自然観察をもとにした制作態度も、ルネサンスの到来に寄与している。〈久保尋二〉

ピサロ Camille Pissarro (一八三〇—一九〇三) フランスの画家。七月一〇日西インド諸島のセント・トマス島に生まれ、一八五五年画家を志してパリに出て、アカデミー・シュイスに学ぶ。万国博覧会の美術展で*コローの作品に感激してから、風景画一筋の制作を始め、サロンに出品するがいずれも落選、六三年の落選画展にはじめて並んだ。七〇年の普仏戦争の時はロンドンに難を逃がれ、そこで*モネとともに*ターナーらのイギリスの風景画を研究。戦後パリ北西郊のポントアーズに居を構えて、ふたたび質朴な田園風景を連作。モネらと印象派グループを結成し、七四年に始まる印象派のグループ展に参加し、以後同派の最年長者としてただ一人毎回これに出品しつづけた。その

ピサネロ　「ジネブラ・デステの肖像」(1435—39)　板絵　43×20cm　ルーブル美術館　プロフィールによる肖像画を好んで描き、リズミカルな線描と巧みな色彩の組合せによって画面の装飾的効果を求めた

ピサーノ(ジョバンニ)　ピサ大聖堂の説教壇(1302—11)　大理石　16世紀末に火災で破壊され、1926年に修復、安置されたもの

ピサロ　「ルブシエンヌ，ベルサイユへの道」(1870)　油彩　102×82.5cm　チューリヒ美術館　ピサロの妻（左手前）が隣人と立ち話しをしているさりげない日常生活を描く。不透明の色彩を用いているにもかかわらず，陽光とさわやかな外気が表現されている

作風は、印象派独特の技法を用いながら地味な堅実さを示し、モネや*シスレーよりいっそう構成的な点に特色がある。五〇代の中ごろ一時*スーラの点描法にひかれ、明るく細かい規制的な筆触による作品をも残している。晩年は視力が衰えたが、それでも最後まで絵筆を捨てず、一一月一三日印象主義運動と運命をともにしたような誠実な生涯をパリで閉じた。

なお、リュシアン・ピサロ **Lucien Pissarro**（一八六三―一九四四）はカミーユの長男としてパリに生まれ、印象派的な作風の画家として知られる。イギリスをたびたび訪れ、一九一六年にはイギリス国籍を得た。油絵のほか木版画も数多く手がけ、サマーセット州ヒーウッドで没。〈富山秀男〉

📖ジョン・リオルド解説、平沢悦郎訳『ピサロ』（一九六八・美術出版社）

ビザンティン美術 ――びじゅつ　コンスタンティヌス大帝がビザンティウム（三三〇年以降はコンスタンチノポリスと改称、今日のイスタンブール）を都として、ビザンティン（東ローマ）帝国を建設以来、一五世紀中期にいたるまで、この地を中心にして栄えたキリスト教美術をビザンティン美術と呼ぶ。これは古くから東西交通の要衝の地であったこの都において、小アジア、アレクサンドリアの東方美術と西方ローマの伝統が融合した、絶対専制君主政体下の宮廷美術であり、それはやがて、西方の首都ラベンナを通じて西方にも広まった。六世紀、ユスティニアヌス帝（在位五二七―五六五）の時代に最初の盛期を迎え、聖像破壊運動の時期（七二六―八四三）に若干の中断をみるが、九世紀から一一世紀末にかけてマケドニア諸帝のコムネノス朝時代に、いわゆるマケドニア・ルネサンスを現出し、その範囲はベネチアから南イタリア、シチリア島、ロシア西南部に及んだ。一三世紀十字軍およびトルコ軍侵入による不安の時期をへて、パレオログス朝（一二六一―一四五三）の最後の盛期（トルコ人のコンスタンチノポリス占拠）に続く。

【建築】四世紀以後、東方キリスト教社会の確立とともに、シリア、パレスチナ、小アジア、バルカンなど、各地の建築を吸収して、これらを集大成したビザンティン建築は、コンスタンチノポリスを中心に成熟し、六世紀にその最盛期を迎える。宮殿・城壁・地下貯水場など、世俗建築の遺構からも、当時の建築の規模や技術を想像することができる。しかし、ビザンティン建築の中心は聖堂建築にあったのであり、その平面プランはバジリカ式と集中式から出発している。聖堂建築の平面プランは、宗教的機能によって決定される。すなわち、司教が典礼をおこなうための祭壇、儀式に参与する信者席が、まず聖堂を祭室と身廊部に分けるから、縦長のプランが当然要求される。そのため、古代ローマの公共建築に見る縦長式（バジリカ式）プランが採用された。一方、聖なる天上界におおわれた宗教的空間を意味する、円蓋（ドーム）を戴く集中式（円形・方形・ギリシア十字形など）プランが、中央に洗礼盤を置く洗礼堂、殉教者を崇敬するため、その遺棺を中心に建てられるマルティリア（殉教者記念堂）などから発達し（ラベンナのガラ・プラチーディア廟堂など）、次第に大型化して、聖堂の形を整えていった。

一般にビザンティン建築は、集中式プランの原理の上にたつ円蓋という建築技術に執着しながら、キリスト教典礼が要求する縦長式プランとの融合のために努力し、それがさまざまな形式の集中式プランを生み出すことになる。六世紀に造営された*ハギア・ソフィアは集中式聖堂でありながら、バジリカ形式の維持につとめた典型的な例である。すなわち、バジリカ形式にならって前方に広いアトリウム（前庭）を設け（後に取り除かれる）、ナルテックス（前室）を経て堂内に入るようになっている。内部は上下二段の円柱列によって三廊に分けられ、中央に大円蓋を戴く身廊、左右にトリビューン（階上廊）を設けた側廊から成る。この東方的建造物のなかで、二段の円柱列のみが、唯一の古代的要素である。直径三一mの大円蓋は、四隅に設けられたパンダンティーフ（三角穹窿）に戴せられ、「天空から金鎖で釣り下げられたようだ」といわれたほど軽快に見える。大円蓋を中心とする構造の組織を見ると、円蓋におおわれた身廊部は四つの大アーチに取り囲まれ、南北の大アーチは上部を壁でとざし、そこに二列に高窓群をあけ、その下に二段に円柱列を重ね、高大な垂直面をつくってバジリカ式聖堂における身廊、側廊の印象を与えている。東西の大アーチは外側に半円蓋を開くが、この半円蓋は大アーチを支えて大円蓋の重力を分担するとともに、下方で三つの小半円蓋に分岐して、さらに重力を分散せしめている。このようにして、聖堂を東西に延長して、上部の集中式形態をバジリカ式形態に接近せしめている。ビザンティン式聖堂建築はこの建築史上稀有の傑作の出現によって、その方向が定められ、円蓋をもつ形態が決定的なものとなった。

ただ、本来、集中式プランを要求する円蓋と縦長プランのバジリカとは、構造上に矛盾があり、その解決には十字形プランの出現をまたなければならなかったのである。十字形プランは、円蓋を中心にして、四方に半円形穹窿を延長することにより、円蓋の重量を支えようとするもので、四隅に小円蓋を配して、全体が方形の平面プランをもつものである。この形式は一〇世紀以後、とくに一二世紀にコンスタンチノポリス、サロニカなどにおいて流行し、ビザンティン建築の伝統となった。また中央円蓋の四方に円蓋を配した十字形プランも六世紀以後現われ、現存するものではベネチアの*サン・マルコ大聖堂（一一世紀）がある。五つの大円蓋がそびえるこの聖堂は、古いコンスタンチノポリスの聖使徒聖堂にならって、十字架形の中央部と、各枝に一個ずつ大円蓋を載せてその基本形態を築いている。

このように、ビザンティン建築は、各時代各地方によってきわめて変化に富んだ様相をみせるが、一般に外観構成は、重厚かつ塊量的である。しかし、内部はモザイク、多色大理石、金銀細工、染織品などで豪華に装飾され、超自然的な雰囲気をつくりあげている。

【絵画】四世紀初頭、コンスタンティヌス大帝によってキリスト教保護令が発布（三一三）されてから、ローマ帝国の各地にキリスト教美術が発達しはじめたが、図像芸術については大きな障害があった。聖なるものの像を可視的に表現することに対し、反対論を唱える神学者が少なくなかったのである。そのため初期キリスト教の絵画は、古代ローマの異教的主題を伝統的技法によって表わしながら、これに教義上の寓意をもたせたものであった。しかし、ローマの*カタコンベで徐々に成長しつつあったキリスト教絵画は、四世紀以後のビザンティン社会において、次第にキリスト教的ないしは中世的絵画に成熟していく。元来、東方の美術は、形態に主眼をおくギリシア美術とは異なり、色彩の美術である。したがって、ビザンティン社会の成熟とともに、色彩的効果の強い素材が建築装飾にも要求され、エマイユ（七宝）ないし色ガラスを材料とするモザイクが急速にゆきわたり、六世紀にはビザンティン・モザイクの黄金時代を迎えることになる。

ビザンティン絵画は、聖堂がその主要な舞台であったが、その図像学的配置をみると、祭室上の穹窿にはキリスト、その下の壁面にはマリア、身廊の側壁には信徒、殉教者たち、その上方には新約聖書や外典から選ばれた一二の場面、聖堂入口には「最後の審判」の場面といった配置である。このような図像が華麗なモザイクで表現され、壁面下部は多色大理石、床は色石のモザイクで飾りたてられ、文字通り色彩のシンフォニーを奏でるのである。このような示例は、北イタリアの都市ラベンナに豊富にのこされている。これらのモザイクのうち、ガラ・プラチーディア廟堂のは五世紀のもので、代表的作例「善き羊飼」のモザイクに見られるように、古代的傾向を多少とものこしてはいるが、サン・タポリナーレ・イン・ヌオーボ聖堂やサン・ビターレ聖堂には、東方的様式の成熟した様相が認められる。前者では身廊の南北両側壁を飾る殉教者と殉教女の行列図が知られているが、後者のサン・ビターレでは、内陣祭室の側壁を向い合って飾っている『ユスティニアヌス帝と随臣たち』『皇妃テオドラと女官たち』の二面が、古今東西のモザイク芸術の極致として有名である。

またこの時代のミニアチュール（細密画）には、パピルスを用いた巻物風のロトゥルスと、羊皮紙を重ね合せたコデックスの二つの形式があり、様式上からみて古代的色彩の強いものに、コスマス、キリスト教地誌やウィーン創生記などがあり、東方的色彩の強いものにはロッサーノ福音書やラブラ福音書などがある。

八、九世紀には聖像破壊運動（イコノクラスム）がつづいて、図像芸術は一時中断されるが、九世紀から一二世紀にかけて第二の黄金時代が現われる。この時代には、ギリシアのダフニ修道院をは

3↑

ビザンティン美術

1.カハリエ・ジャミイ（14世紀初頭） イスタンブールの旧コーラ修道院内陣。ここはパレオゴロス朝のモザイクで名高い 2.アナスタシス（1305ごろ） カハリエ・ジャミイのフレスコ壁画。「アナスタシス」とはビザンティン社会で「復活」にかわる図像として発達したもの 3.ホシオス・ルカス教会堂（1020ごろ） ギリシアのビザンティン教会堂の代表例 4.ハギア・ソフィア（537） 階上廊のモザイクとアカンサス模様の柱頭

1↑

←4

→2

じめ、コンスタンチノポリス（ハギア・ソフィア）、ベネチア（サン・マルコ）、シチリア島の各地に、広範囲にわたってすぐれたモザイク芸術が開花した。次のパレオログス朝に入ると、ビザンティン絵画は、ギリシアのミストラ修道院にみられるように、壁画がモザイクにとって代わっていく。経済的理由だけではなしに、柔軟なデッサンや変化のある色彩が当時の人々の趣向に合致したためであろう。また、このころから*イコン（板や絹布に描かれた聖像）がスラブの各地方に発達する。この代表的示例としては、有名な『ウラディミールの聖母』（一二世紀）があげられる。

〔彫刻・工芸〕 ビザンティン社会において宗教彫刻がほとんど発達しなかったのは、古代の偶像崇拝に対する反動や、丸彫彫刻に関心の薄い東方的伝統の影響によるものである。そのため、宗教的図像の表現には、ほとんど二次元的色彩芸術が用いられ、彫刻は建築の一定の部分（柱頭や内陣障柵）、あるいは石棺の装飾に用いられた。モチーフはおもに植物からとられたが、孔雀やグリフォンなどの動物もあり、またササン朝ペルシアの織物の模倣もある。木彫は主として扉にほどこされた浮彫で、ローマのサンタ・サビーナ聖堂（五世紀）のものが有名であり、ここでは宗教的図像が表現されている。象牙彫は各時代に盛んに制作されているが、これには宗教的図像のみならず、世俗的図像も見られる。

ビザンティン的色彩趣味を反映させたものにエマイユ（七宝）芸術があり、教会の貴重な十字架や聖遺物容器などに用いられ、大いに発達した。ベネチアのサン・マルコ大聖堂にある「パラ・ドロ」と呼ばれる祭壇（一〇世紀）は、コンスタンチノポリスで製作された、その代表的なものである。そのほか陶器やガラス器も発達したが、織物をはじめ、タペストリー、刺繡、染物なども注目される。色彩・技法・モチーフ、ともにササン朝ペルシアの影響を強く受け、建築の装飾や祭具として、おもにシリア周辺で製作され、西ヨーロッパにも多く輸入された。 〈浜谷勝也〉

柳宗玄編集『世界美術全集28 西洋中世1』（一九六四・角川書店）▽A・グラバール著、辻佐保子訳『ユスティニアヌス黄金時代』（一九六九・新潮社）▽柳宗玄・高橋栄一編集『世界の文化史蹟11 ビザンティンの世界』（一九六九・講談社）

ビジェ＝ルブラン Marie-Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun （一七五五—一八四二） フランスの女流画家。四月一六日パリに生まれる。ロココ末期の画壇に、王侯貴族の肖像画を描いて名声が高かった。この時期には女流画家の輩出が目立つ。父ビジェと*グルーズに学び、その影響を受けて透明画法による繊細な描法で貴婦人たちの肖像を描いた。女性特有の感覚でとらえた人物の表情や衣装は優美できめこまかく、感傷的で洗練されていた。一七七九年以降、マリー・アントアネットに寵愛され、『バラを手にする王妃』『王子とともにいる王妃』をはじめ、絶対王政末期の貴婦人たちの肖像を数多く描いた。また彼女のひらくサロンも当時人気の的であった。八三年アカデミーの会員となる。八九年、フランス大革命勃発直前にパリを去り、イタリア各地、ウィーン、プラハ、ドレスデン、ペテルブルグなどを歴訪、各地で貴族たちの肖像を描いた。一時帰国したが、ナポレオン治下の生活をきらってイギリスへ渡り、一八〇九年まで故国に帰らなかった。晩年はさびしい生涯を送り、三月三〇日パリで没した。生涯を通じて、六六二点の肖像画、一五点の歴史画、約二〇〇点の風景画を描いたことを彼女はメモワールに記している。 〈小川栄二〉

菱川師宣 ひしかわもろのぶ （？—一六九四） 江戸時代初期の浮世絵師。名は吉兵衛、号は友竹。安房国（千葉県）保田村の縫箔業の家に生まれ、寛文年間（一六六一—七三）江戸に出て、当時興隆しつつあった江戸出版界に挿絵画家としてデビューした。江戸時代初頭以来上方を中心として発達した肉筆風俗画の伝統に立脚しつつ、新興都市江戸の荒々しい気風に適した独自の美人風俗画様式を確立。寛文一二年（一六七二）には最初の署名入版本『武家百人一首』を刊行し、天和三年（一六八三）には「菱川やうの吾妻俤」と俳諧にうたわれるほど、江戸に名高い流行絵師となるに至った。好色本を中心に、名所案内記、金平本、仮名草子など各種の題材をこなし、一枚絵の独立にも端緒をつけた。また、歯切れのよい墨摺の彫刻線を生かした簡潔直截の表現力は、初期版画の長所をもっともよく活用したものであった。菱川派の一派を興すとともに浮世絵派という民間画派を確立させ、浮世絵の元祖と目されている。また、版画方面のみならず肉筆画にも秀で、師宣を中心とする工房が共同制作のもとに仕入絵を多数量産した形跡がある。元禄七年六月四日没。代表作は版画作品に版本『伽羅枕』『東海道分間絵図』、一枚絵『吉原の躰』（墨摺絵一二枚揃）があり、肉筆画に『見返り美人図』『北楼および演劇図巻』（ともに東京国立博物館蔵）がある。子に師房、師永（女婿か）、門人に古山師重、師平らがいる。 写 486 〈小林 忠〉

楢崎宗重著『師宣』（一九七四・集英社）

菱田春草 ひしだしゅんそう (一八七四—一九一一) 明治の日本画家。本名は三男治。明治七年九月二一日、長野県飯田市に生まれた。明治二二年(一八八九)上京して狩野派の結城正明に師事。翌年、東京美術学校に入学し、橋本雅邦・岡倉天心の指導を受け、二八年に卒業。若くして俊才の芽を現わし、日本絵画協会成立とともに参加して力作を発表し、また、母校の講師を勤めた。三一年、天心の日本美術院設立に際し横山大観・下村観山らとその主力となって活躍。このころの作には『水鏡』『武蔵野』をはじめ、いわゆる朦朧体の『菊慈童』『雲中放鶴』『蘇李訣別』などがある。これらの作品には、新日本画創造の大胆な実験の跡がみられる。三六年インドへ、三七—三八年には天心・大観らと欧米各地を巡って展覧会を開いた。美術院の茨城県五浦移転とともにここに移り、文展開設(一九〇七)後は『賢首菩薩』、『落葉』(重文)、『黒き猫』(重文)などの名作をつぎつぎに発表した。彼は前期美術院時代に線描をすて、色彩による没骨賦彩を試み、朦朧体のあだ名をとったが、文展開設後は自然観照を深め、宗達その他の古典に学んで、均整のとれた、清澄な日本的美感にあふれた近代的日本画の創造に成功した。四一年ころから病を得て視力衰え、四四年九月一六日三八歳の若さで没した。〈関 千代〉

吉沢忠著『日本近代絵画全集16 菱田春草』(一九六三・講談社) ▽小高根太郎著『菱田春草』(一九四〇・美術研究所)

菱川師宣 「北楼および演劇図巻」(1672) 一巻 部分 絹本着色 縦32.1cm 東京国立博物館

菱田春草 「黒き猫」部分(1910) 絹本着色 150.0×51.0cm 重文 東京 永青文庫 第4回文展に審査員として出品したものだが，これを描き上げた翌年，38歳で夭折した

美術 びじゅつ 言語による文芸、音声による音楽と並ぶ芸術の一部門で、造形活動による創造行為を美術といい、建築・彫刻・絵画・工芸を総括する。かつて、建築と工芸とを不自由芸術と呼んで、美的表象を自由に表現しうる彫刻と絵画から建築と工芸を本質的に区別しようとする試みもなされたが、実用性は建築や工芸のもっとも基本的な製作要件であり、これによって創造活動が拘束されるとは考えられない。

〔建築〕空間形成の芸術であり、大別して神殿や教会堂などの宗教建築と宮殿や公共建築物などの世俗建築とになるが、美術史の対象としてはそのいずれにも記念物的な性格か指導的な芸術理念が認められなければならない。古代と中世では、少なくとも遺品に関する限り、宗教建築が優位を占め、ギリシア神殿や日本の神社建築におけるごとく記念碑性が居住性に勝るときは、外部空間の造形が重視され、建築自体が彫刻に似た効果を追求する場合もある。これに対しキリスト教の教会堂や仏教の寺院では信徒の集会の場として広い内部空間が必要とされ、それが形式（たとえばバジリカ）を規定し、内部の荘厳に意が用いられた。近世以降は世俗建築が次第に重要度をまし、西洋ではルネサンスからバロック期へかけて、またわが国では桃山・江戸初期に貴族の城館・別荘建築に壮麗な作例が多く、また一九世紀以降は劇場・駅などの公共建築物に見るべきものが少なくない。素材的には木造・石造・煉瓦造に大別され、日本や中国では木造建築が、また西洋では遠くギリシア・ローマ時代以来石造建築が基本となり、石材の得がたい地域（たとえば北ドイツ）では煉瓦が代用されたが、一九世紀になり鉄、ガラス、セメントが登場して技法上の革命が起り、また建築は従来の地域性を失って、世界のどこにも同一の様式が認められるに至った。

建築は彫刻、絵画（壁画、モザイク、ステンドグラス）、工芸（調度、扉、窓枠など）の展開の場として常に「美術の母」であったが（たとえば中世の大聖堂）、近世以降彫刻や絵画は次第に建築から独立し展覧会芸術となり、現代に至ってふたたび建築と結びついた総合芸術としての傾向をみせつつある。

〔彫刻〕石や木を刻み、また粘土をこねて形を作るという点で触覚的造形の芸術といえる。対象は人体に限られ、歴史的には絵画と相補関係に立ち、彫刻が優位を占める時代または民族においては、絵画が従属的な地位に留まることが多い。形式的には丸彫と浮彫に区別され、浮彫は絵画に近い効果をもちその素地は空間を表現する。古代末期において丸彫が次第に衰微し、代わって壁画が優勢となった時代（例、ポンペイの美術）に、石棺の浮彫もまた盛行されたごときは、彫刻と絵画の関係の好例であり、また日本美術の性格が彫刻的よりはむしろ絵画的であるなどということもできる。

素材としては彫刻に石・木・象牙など、また彫塑に青銅・陶があり、西洋やインド・中国では石彫が、またわが国では木彫が基本となった。主題的には宗教彫刻が圧倒的に多く、世俗的な肖像彫刻がこれに次ぎ、いずれも等身大またはそれ以上の丸彫や胸像として観者に強い印象をあたえる。西洋では彫刻は建築と密接に関連し、ギリシアの神殿や中世の教会堂におけるごとく、特に建築彫刻 Bauplastik という概念を立てて論ずべき様相を呈する。破風や半円石や柱頭など、一定の枠内に人像を配置するという課題の解決に当って示された各時代の反応を比較することはきわめて興味がある。騎馬像などの肖像彫刻はことに古代ローマで盛行され、これらの独立像は近世以降の西洋彫刻の主体をなすが、今世紀に入ってふたたび建築やその周辺空間との結合が意図されるようになった（例、ムーアの彫刻）。仏教彫刻はギリシア色を留めるガンダーラの仏像を除くと、人体の写実よりも礼拝像としての儀容を重んじ、象徴美の表現を志向した。これは日本の木彫を中世末期の南ドイツの木彫と比較するとき、きわめて端的に感取しうる特色である。

〔絵画〕色と線による平面造形の芸術で、色を欠くかまたは色が副次的である場合、素描として区別される。壁画の下絵（シノピア）もまた素描である。表現の対象が可視的な万般にわたる点で彫刻と対照的であり、古来両者をめぐり種々の優劣論(パラゴーネ)が展開された。宗教画や肖像画のほかに風景・風俗・動物・静物画や歴史画などに分岐し、それぞれの発展史をもつとともに、芸術性とは別に図鑑としての実用性も看過し得ない。

写実（具象）と象徴（抽象）の問題はすでに氷河期の洞窟絵画以来存在し、各時代や民族の切実な芸術意欲と密接に連関しつつ、絵画においてもっとも端的に表現されてきた。墓室の装飾画としてのエジプト壁画が三〇〇〇年間にわたって一定の型を墨守し、人体をその見やすい各部の集合体として象徴化し、また西洋中世の絵画が宗教的心象の表現を重んずるあまり人体の有機的均衡を無視したのに対し、ギリシア・ローマおよびルネサンス以降の近世絵画が、美の規準を目にしうる最美の人体の構築に求めたのはきわめて対照的である。他方、中国や日本の絵画は常に一貫して写実的であったが、その観照は西洋流の徹底を欠き、人体の表現には伝統的な形式が守られるとともに、人間よりもむしろ自然の描写（山水花鳥画）に重点がおかれ、またその画風は、しばしば装飾的・平面的である。なお紙や絹に描かれたものは西洋でいう素描に近い。

絵画には壁画（モザイクも）、板絵（カンバスも）、ミニアチュール、ガラス絵などがあり、それぞれ他と替えがたい美しさをもち、また壁画ではセッコとフレスコ、板絵ではテンペラと油彩のように、種々の技法が各時代や民族の芸術意欲を満たすべく逐次開発された。また紙の普及は版画を生み、西洋では一五世紀以降版画(木版・銅版・石版画)と並んで素描芸術の成立をうながした。

〔工芸〕実用性を制作の基本要件とする点で、建築とともに生活にもっとも密接に連関する芸術であり、貴金属や象牙細工、小彫刻、家具、ガラス器、陶磁器、染織、装丁などにきわめて多岐にわたり、そこに無限ともいうべき形体や文様が展開され、ことに文様史の研究は一九世紀後半以降の芸術学の発展に大きく貢献した（ゼンパー、リーグルら）。またそのころから産業の近代化の機運にあおられ工芸が機械化することを憂え、手工芸の味を残そうとする運動がイギリス（W・モリスら）をはじめ各国で唱えられ、民芸や室内装飾に大きな関心を呼んで現在に至った。

3

↑1

↓2

→4

美人画

1. 寛文美人図「美人立姿図（縁先美人図）」（江戸初期）　一幅　紙本着色　東京国立博物館
2. 喜多川歌麿「寛政三美人」（江戸後期）　大判錦絵　38.8×25.5cm　重文
3. 鏑木清方「野崎村」（1913）　絹本着色　158.5×96.0cm
4. 上村松園「青眉」（1934）　絹本着色　74.5×81.5cm

〔美術史〕広義の歴史学の一部門で、美術の史的展開の過程を研究の対象とし、文献資料の操作などは一般の歴史学と変らないが、美術品を第一義的資料とする点で、常に美的判断を伴う。西洋諸国では先史および古典考古学の分野を立て、また東洋美術については東洋学の各部門（エジプト、オリエント、イスラム、インド、極東）がその研究に当り、狭義の美術史の対象をキリスト教成立後の西欧の美術に限る伝統がある。これは、歴史的に古典考古学が美術史よりもはるかに早く先行したことによる。わが国にはこの区別はないが、考古学や美術批評との限界についての反省は常に必要であると思われる。

古来、美術や美術家に関する文献は東西ともに多いが、逸話や旅行記、蔵品目録または技法書の域を越えて、遺品の直接研究にもとづき、初めて様式史としての美術史を樹立したのは、古典考古学の領域におけるとはいえ、*ヴィンケルマンの『古代美術史』（一七六四）であったといわれる。彼はギリシア美術史を古風（antik）、高貴（erhaben）、美麗（schön）および模倣の四様式によって時代区分し、その発展要因として民族・国家・宗教・風土などの概念を用いたことにより、その後の美術史研究に様式史と精神史の二方向の道を開いたのであった。先覚者としての彼の遺産が真に豊かな稔りを得るようになるにはその後一世紀余を要したが、様式論の方向においては*リーグルと*ウェルフリンらによって大きな発展がなされ、ウェルフリンが線的と絵画的などの五つの対概念をもってルネサンスからバロックへの発展を説明し、様式に内在する自律的発展法則を指摘、バロックがルネサンスの必然的な帰結であることを解明すれば、他方リーグルは芸術作品を形式的・内容的に内から規定する創造力としての芸術意欲（Kunstwollen）なる概念をもって古代末期美術の新解釈を示し、両者ともに期せずして従来の古典主義的美術理論の立場（すなわちヴィンケルマンのそれ）から衰退期と目されたバロックや帝政ローマ美術の意義の回復をおこなった。

また精神史の方向においては、特に*ドボルジャークが『精神史としての美術史』（一九二四）なる史的旗幟の下に、美術史の発展は現実の多様なる史的現象と密接に連関することを力説し、ウェルフリンによって看過された中間期としてのマニエリスモ（一五三〇―一六〇〇）の意義を発見するなどのことをおこなった。この系統を引く解釈学としての図像学的研究は今世紀初頭よりハンブルクのヴァルブルク研究所（現在ロンドン）を中心に進展し、様式論と解釈学の二つがともに美術作品を単なる記録（ドキュメント）として取扱い、美的価値を閑却する感をあたえるに至って反省が起り、*ゼードルマイア（構造分析）や*パノフスキー（アイコノロジー）により、形式と内包の乖離を是正する試みがなされた。〈前川誠郎〉

美術解剖学 びじゅつかいぼうがく

芸用解剖学・芸術解剖学ともいう。人体や動物の骨格構造や筋肉組織を解剖学的に説き、生体の運動形態やそれによって起る表情の変化をも合わせて、系統解剖学のなかから美術家用に、写実する基礎知識として説かれたもの。フランスのポール・リシェルやイギリスのウィリアム・リンマーにこの著書があり、日本では明治時代にフランスで学んだ中村不折が『芸用解剖学』の著を出している。

これらの研究は*カノンにその源泉がある。カノンとは、とくに美しい人体の標準比例のことで、エジプトでは彫像を一九分比に計測したとしるされており、ギリシアでは美の本質としてシンメトリー（均整）やアナロギア（類比）の問題として論じられた。ローマ時代にはガレノスが指や指全体、あるいは手首とさらに腕などと全体との比について述べているし、ルネサンスに至って、生体の実測から美術に引用する研究を*レオナルド・ダ・ビンチがおこない、さらに*ミケランジェロによって実践され、*デューラーもそれを実証している。これらがやがて、学問的に体系づけられて、ヨーロッパではこの種の研究や教育が美術家養成のアカデミーで必修の課目になった。さらにこの学問の応用論として展開したものに、西田正秋の『人体美論』や、舞台芸術における表情学がある。〈寺田春弌〉

美人画 びじんが

人物画のうち女性の容姿の美しさを直接鑑賞の対象とした絵画を総称する。日本では、室町時代の末ごろから市井の庶民風俗を主題とした鑑賞絵画、いわゆる「近世初期風俗画」が流行するが、やがてその関心は一般風俗から遊楽そのものへと移っていき、ついに衣装美を含めた婦女子の姿態、容貌の美へと限定されていく。寛永期の『松浦屏風』（大和文華館蔵）、『湯女図』（世界救世教蔵）などをへて、『舞妓図』（京都市蔵）などを直接の契機としながら、一人立の女性画像が生まれるのは、寛文年間（一六六一―七三）を中心とする時期であった。「寛文美人」と総称されるこうした床の間鑑賞の掛幅装美人画は、やはり室町末期から盛んとなった武将夫人像などの女性礼拝像を、いま一つの素因としていると考えられる。このような肉筆美人画の成立を足がかりとしてこれを版画表現にかえ、量産して大衆の目をよろこばせたのは、江戸の*菱川師宣であった。「菱川やうの吾妻俤」（『虚栗』）と俳句にもうたわれるほど個性的な美人画様式を生みだした師宣は、江戸の華「*浮世絵」を開創し、以後美人画は浮世絵の画域の主流として描きつがれることになる。

浮世絵でいう美人画は、遊女や町娘ばかりでなく、若衆や女形役者など男性の麗姿を描いたものも含めていう場合もあるが、一八世紀初頭の浮世絵師鳥居清倍は、一時これに「嬋娟画」の呼称を与えている。美人画を得意とした浮世絵師として、師宣や清倍のほか、鳥居清信、懐月堂安度、宮川長春、奥村政信、西川祐信、石川豊信、鈴木春信、勝川春章、鳥居清長、喜多川歌麿、細田栄之、窪俊満、葛飾北斎、渓斎英泉らの名があげられる。浮世絵師以外の画家にも気品に富む美人画を残した例は多いが、なかでも円山応挙筆『江口の君図』（静嘉堂蔵）、長沢蘆雪筆『唐美人図』（岸本家蔵）、渡辺崋山筆『芸妓図』（静嘉堂蔵）は名作として知られる。明治以後にも、水野年方、鏑木清方、上村松園、竹久夢二などの美人画家を生んでいる。

中国には古くから宮廷官女の風俗を描く「仕女図」の伝統があるが、ことに明代の唐寅や仇英、清代の費丹旭らは、それぞれの仕女美人画に控えめながら官能的な美しさを加え、日本の美人画家に少なからぬ影響を及ぼしている。〈小林　忠〉

備前 びぜん

岡山県東部、備前市伊部の陶器。瀬戸・信楽・丹波・常滑・越前と並んで、現存最古の窯の一つで、無釉の焼締めを特色とし、日本固有の伝統のいちじるしい陶器である。素地が赤褐色に焼けているのも、古来からの大きな特色である。起りは鎌倉時代とみられ、当時の窯は伊部西北の熊山にあった。製品は甕・壺・擂鉢の類で、巻上げ紐造りで成形され、単室の穴窯で焼かれたが、この成形法や窯式は、中世を通じておこなわれた。室町時代には、浦伊部を中心とする付近一帯の山麓に窯が発達した。室町末期からは田土を使い、轆轤成形になった。当時の種壺は、佗

備前　備前火襷水指　高さ13.0cm　口径10.6cm　重文　東京　畠山記念館　火襷は備前独特のものであるが，この水指はそのなかでも最高の作品である

び好みの茶人が水指に採り上げている。またこの時代には、共同の寄合い窯が築かれ、備前のいわゆる大窯が生まれた。この大窯時代は江戸末期まで続いている。備前焼のいわゆる窯印は、大窯で陶工各自の作品を区別するために生まれた。

茶陶で古備前といわれもっとも賞美されるのは、室町の末から江戸初期にかけての作で、作風は織部好みで手強く、箆目を施している。火襷・牡丹餅（饅頭抜け）・胡麻（灰掛りによる）などが、独特の景としてよろこばれる。備前焼の一種に伊部手があり、これは素地に塗り土をして照りを出したものである。伊部手の作風は多く遠州好みで、薄手で華奢である。伊部焼の名は、ときに備前焼の別称としても使われる。〈満岡忠成〉

備前物　びぜんもの　備前（岡山県南東部）で作られた刀剣の総称。平安後期から室町末期までの六〇〇年余のあいだにもっとも多くの刀工を生み、名刀も多く残している。平安時代の鍛冶の分布は明らかでなく、一括して古備前物と呼び、代表工には友成・正恒がいる。鎌倉時代には福岡・吉岡・岩戸・長船・畠田・鵜飼・和気・新田・吉井・土師・日笠などに分布している。なかでも光忠を祖に長光・景光と続き、もっとも多くの刀工を生んだ長船派が中期から隆盛をみる。次いで多くみられる一文字派は茎に「一」の字を切ることにより名づけられ、鎌倉初期の則宗を祖としている。福岡の地で製作されたものを福岡一文字、中期になって福岡から吉岡へ移住したものを吉岡一文字というが、作刀のうえからは、鎌倉初期のものを古一文字、中期のものを福岡一文字、末期のものを吉岡一文字と区別している。南北朝時代には長船派がもっともにぎわい、代表工には兼光がいる。室町時代には前代につづいて長船派がもっとも栄え、室町初期のものを応永備前、末期のものを末備前といい、前者には盛光・康光、後者には勝光・祐定らの代表工がいる。〈小笠原信夫〉

比田井天来　ひだいてんらい　（一八七二―一九三九）書家。はじめ名は常太郎、のち鴻と改めた。長野県の素封家に生まれたが、家業を捨てて上京、漢学や書を学んだ。当時の大家として盛名高い*日下部鳴鶴の門に入り、はじめはその書風に染んだが、壮年はやくも師風を脱却し、直接古碑帖を研究するに及んで、伝承を失っていた古代の用筆法を発見したと信じ、鳴鶴一派の羊毫の軟かい筆を捨て、剛毛を用い、新たな境地を開拓した。のちその研究の成果は『学書筌蹄』一九巻（うち三巻は妻小琴の作）および付録の『書道提要』（一九一二―一三刊、一九七二再刊）に発表された。中年、大がかりな研究機関「書道館」の建設を企図し、全国を遊歴、作品頒布などで基金を集め、古今の碑帖、参考図書など数万冊を収集し、ついに東京代々木山谷に「書学院」を完成、研究と併せて出版、後進の指導につとめ、多くの成果をあげた。今日、日展にも在野にもその門人が大きな勢力をなしている。彼はまた陸軍幼年学校、東京高等師範学校、東京美術学校などの教職をも兼ね、文部省の検定委員ともなっている。そのため、書道教育の面でも、今に至るまでその影響が強い。昭和一二年（一九三七）帝国芸術院が創設されると、その会員に推され、一四年一月四日没した。

天来の晩年の思想のうちに、東洋の筆と墨による線の芸術は、かならずしも文字の形をとらなくてもよいのではないかという考えがあった。その延長線上にあるのが、没後その嗣子の南谷（一九一三―　）によって創められた、「墨象」「前衛書道」などと呼ばれる新分野である。〈伏見冲敬〉

飛驒工　ひだのたくみ　古代の名工として伝説化されている工匠の名。とくに画工百済河成との腕くらべは有名。しかし実際は特定の個人ではなく、古代に飛驒国（岐阜県）の公民のなかから徭役として召し出され、木工寮・造寺司などに配置されて建築労働に従事した人々のことである。したがって仕事の内容も工事の指導者ではなく、木材の加工などの下級労働者であったと考えられる。飛驒工は五〇戸から一〇人の匠丁を出す定めであったが、その負担にたえかねて逃亡する者も多かったという。〈大河直躬〉

ヒッタイト美術　―びじゅつ　前二八〇〇―前一二〇〇年に栄えたヒッタイト王国を中心に、それに先立つ先ヒッタイト（ハッティ）、および新ヒッタイト時代の美術をさし、その内容はむしろ初期アナトリア美術とよぶ方がより適切といえる。

〔先ヒッタイトの美術（前二五〇〇―前一八〇〇ごろ）〕

ヒッタイトとは旧約聖書中の用語で、ボガズ・キョイ文書ではその語源となったハッティは先住者を意味しており、先住者を征服して新王国を建設した征服者をヒッタイトとする用語が一般に定着している。そこで、ここではハッティという場合は先ヒッタイトをさす。

今日、トルコ各地で発掘が進み、各時代の文化様相は連続的に追求できるようになったが、初期青銅器時代中葉以降についていえば、まずアナトリア（トルコ）中央のアラジャヒュユクとエーゲ海方面のヒッサールリク・トロイがあげられる。前者はAからMまでの一三の王墓から出土した遺宝で、ブロンズ製の祭器や金製の鉢・水注・装身具などが含まれる。とくに鹿・牛をかたどったブロンズの竿頭飾りにその特徴がいちじるしい。これらは黒海方面にかけてのポントス地方の副葬品と類似し、カフカス方面の遺品と対比するものである。これに対し、金製の把手付杯や水注はトロイの遺宝と対比される。トロイとその周辺からの出土品については、シュリーマンが誤まって「プリアモスの遺宝」と想定したものであるが、ミュケナイ、クレタとともにミュケナイ文化の一つとして捉えることの可能なもので、今日トロイ遺跡におけるⅡG層（初期ブロンズ時代中葉）と比定される。末葉には中部ではメソポタミアの影響が顕著となり、カッパドキア式彩文土器が出現する。アリシャールとキュルテペの土器では、器形は前時代の伝統を受け継ぎ、土器の側面に幾何文を配するようになる。

〔ヒッタイト時代の美術（前一八〇〇―前一二〇〇）〕　ヒッタイト族がどのようにしてアナトリアに入ったかについては諸説に分かれている。これを造形的遺物の上で追求するのは困難であるが、キュルテペ、アリシャール、ハットゥシャシュ（ボガズ・キョイ）では中期青銅器時代末葉以降、器形にお

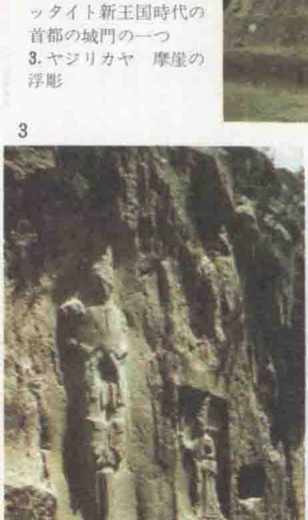
ヒッタイト美術

1. ヤジリカヤ　神殿の通廊（前13世紀）　トゥドハリヤッシュ4世が母プドゥヘパのために建造したもので，神々の像を刻んだ二つのギャラリーから成っている

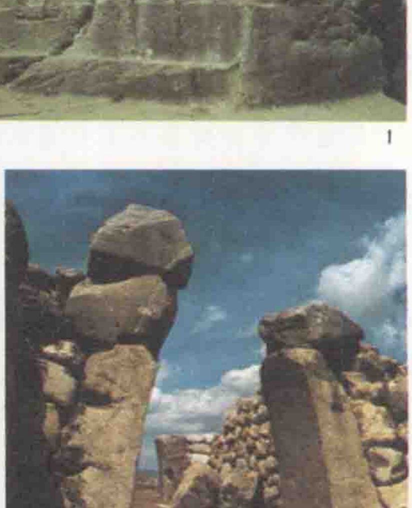
2. ハットゥシャシュ（ボガ・ズキョイ）ライオンの門（前14世紀）　ヒッタイト新王国時代の首都の城門の一つ

3. ヤジリカヤ　摩崖の浮彫

1



3



2

ビーナス

↑1

↑2

↓3

1.ミロのビーナス（前2世紀末） 大理石 高さ214cm メロス島出土 ルーブル美術館
2.美しい尻のビーナス（前3世紀ごろ） 大理石 高さ152cm ナポリ国立美術館
3.ルドビシの玉座の浮彫「ビーナスの誕生」（前400ごろ） 大理石 高さ89cm テルメ美術館

↑4

↓5

6↓

4.ティツィアーノ「音楽を楽しむビーナス」(1545—48ごろ) 136×220cm プラド美術館 5.クラナハ「風景のなかのビーナス」(1529) 53×26cm ルーブル美術館 6.ベラスケス「ビーナスとキューピッド」(1648—51) 123×177cm ロンドン ナショナル・ギャラリー

いてはますます洗練さと鋭さを加えつつ、幾何文による彩文がとだえ、赤色ないし黒色磨研にとってかわる。これはカフカス方面からの新たな民族移入の影響によるとされる。

ハットゥシャシュを王都としてのちの造形活動の顕著なものに、記念碑の建設がある。とくにハットゥシャシュの三つの城門を飾るレリーフとヤジリカヤのレリーフが重要で、そのうち、ハットゥシャシュの東門「王の門」の戦いの神のものが知られる。ここに表現される闘斧、シャルマ神に抱かれたトゥドハリヤ四世像のレリーフはとくに重要で、イズミルからシリアにいたるヒッタイトの所産とされる王の記念碑の様式の典型をここにみることができ、この図像表現はヒッタイト的な特徴をそなえ、歴代諸王の玉印面に踏襲された。

【新ヒッタイト時代（前一二〇〇—前六〇〇）】シュピルウマ大王のとき支配が確立したカルケミシュをはじめとする北シリアの諸都市国家においては、ヒッタイト王国が滅亡したのちも、その伝統がとくに浮彫表現とヒエログリフの使用に保持されたが、やがて前九世紀初頭のアッシリア王アッシュールナシルパル二世のシリア征服以降、アッシリアの影響下におかれた。そのもとにアラム人の侵透が激しくなるにつれ、その伝統も弱まり、ついに前六世紀以降は姿を消すに至った。

以上ヒッタイトの美術は、総体的にみて地方的水準にとどまったとはいえ、バビロニア文化を西方世界に伝える仲介者の役割を果たしたという意味で美術史上意義は大きい。〈丸田正數〉

備中物 びっちゅうもの 備中（岡山県西部）で作られた刀剣の称。隣国備前（岡山県南東部）とともに古くから刀鍛冶が存在し、そのもっとも代表的なものに青江派がある。青江とは鍛冶の在住した地名で、同国万寿庄青江郷である。安次を祖といい、その子が守次で、代々その名跡を継いだ。一般に平安末期から鎌倉初期のものを古青江、鎌倉中期のものを中青江、鎌倉末期から南北朝のものを末青江と称する。青江派のほかに鎌倉中期に備前から備中片山地へ移住した片山一文字派があり、代表工に則房がいる。室町時代には備前長船派の勝光・宗光が草壁の地で鍛刀、備後国（広島県）から移住した水田派が備中松山の地で繁栄し、代々国重を名のり、名跡は新刀期に至っている。〈小笠原信夫〉

ビトルビウス Marcus Vitruvius Pollio 生没年不詳。前一世紀のローマの著名な建築家。北イタリアのベロナに生まれ、カエサル（シーザー）とアウグストゥス帝時代に活躍した。建築家としてよりもむしろ著名な『建築書一〇巻』*De Architectura Libri Decem* の著者として有名。この書は現存する最古唯一の建築理論書で、アウグストゥス帝に献上された。その内容は、建築一般理論、都市計画、土木、力学、材料、構造、様式、装飾、彫刻など建築全般にわたる詳細な記述のほか、機械類の記述にまで及び、建築家としての経験と同時にギリシアの古文献、ことにヘレニズム時代のヘルモゲネスの文献に負うところが少なくないといわれる。その原本は失われ、現存する最古の写本は九世紀はじめのもの。一四一五年ごろこの書が発見され、ルネサンスの建築家に大きな影響を与えた。一四八四年ローマでその初版が公刊されて以来、各国語に翻訳、古代建築研究のもっとも貴重な資料とされている。〈前田正明〉

㊁森田慶一訳注『ウィトルーウィウス建築書』(一九七九・東海大学出版会)

ビーナス Venus 一般にギリシア・ローマ神話の愛と美の女神として知られている。ギリシア名はアフロディテ Aphrodite といい、ローマ（ラテン）名はウェヌス Venus とよぶ。ビーナスはその英語形。造形美術においてビーナス像という場合には、一般に理想化された美しい裸体の女性像を指し、同時に先史時代の一種象徴的な女性の原像をも含めてこのように呼ぶ。とくに、豊穣、生殖の象徴としての女神の信仰は古く、旧石器時代の人類の最初の造形のなかにその姿を見出す。有名な『ビレンドルフのビーナス』をはじめ、『ラングロッツィのビーナス』など、一般に「石のビーナス」と呼ばれている多くの旧石器時代の婦人像はいずれも裸体で、局部がいちじるしく誇張して表現されているが、これらは生殖そして豊穣多産という原始時代の呪術的かつ宗教的な願望を象徴化したものである。新石器時代のオリエント諸地域における女神の信仰もまた生殖、多産との深い結びつきを示すもので、ここではさらに愛と快楽、淫奔の女神として崇拝されているのが特徴である。ことにバビロニア、アッシリア地方に古くから伝えられる大地母神イシュタルはそのもっとも顕著な女神である。彼女はある地方では太陽神シャマシュの娘とされ、また他の地方では天空神アヌーの娘とされているが、愛と逸楽、淫売の女神としても広く信仰を集めている。

ギリシア神話の愛と美の女神アフロディテもその原初の姿をこれらオリエントの女神から受継ぎ、ギリシア人の豊かな想像性によって次第に理想化され、輝かしい女神として信仰された。ギリシア神話によれば、アフロディテは一説にはゼウ

スとディオネの娘とも伝えられるが、一般には次のように語られている。すなわち太古の王ウラノス（天空）の子クロノス（時間）は父にそむき、父を殺害、その性器を黄金の鎌で切り取って海中に投げ込んだ。やがて海原を流れるその性器のまわりに白い泡（アフロス）が立ちこめ、その中から一人の乙女が生まれた。乙女は貝に乗ってキュテラ島に漂い、やがて西風の精ゼピュロスによってキプロス島に送られた。美しい乙女の到着を待っていた季節の女神ホーライは彼女が岸にたどりつくと美しい着物を着せて彼女を装い、オリンポスの神々の座に導いたと伝えている。*ボッティチェリの名作、ベスプッチ家の娘で薄命の美人シモネッタへの愛と追憶から描かれたといわれる『ビーナスの誕生』はまさしくこの神話を永遠化したものである。このアフロディテ（泡の精）の誕生にまつわる物語はビーナスの最適の主題としてヘレニスティック期以後の彫刻や絵画にしばしば取上げられている。一方、アフロディテについて哲学者のプラトンは『饗宴』の中で彼女の異なる二つの特性を明確に規定している。すなわち、アフロディテは一方で「アフロディテ・ウラノス」（天上的なアフロディテ）として清純にして高貴な天上の女神の特性を具有する女神であり、他方において「アフロディテ・パンデモス」（民衆的・愛欲のアフロディテ）つまり地上的、官能的な愛欲の女神である。有名なルドビシの玉座の浮彫はこのビーナスの二つの特性を示す貴重な作品である。その正面の浮彫は二人のニンフに助けられて海から上るアフロディテ（アフロディテ・アナデュオメネ）を表わし、その両側面の浮彫は一方に長着をまとい、ベールで頭部を覆って香を焚く慎み深いアフロディテの姿を浮彫にし、反対の側面にはこれとは対照的に脚を組み、裸体で笛を吹いている逸楽の女神が刻まれている。この着衣と裸体、清純と官能はギリシア美術の発展とともに並行する。すなわち、アルカイック期においては、女神はすべて着衣で表現されているが、古典期以後は半裸もしくは全裸となり、さらにヘレニスティック期においては『うずくまるビーナス』や『美しい尻のビーナス』のように現実的な女性の官能のあらゆる姿態を求め、ついには男女両性を具有したヘルマフロディテ Hermaphrodite（ヘルメスとアフロディテの合成語）に至る。ローマ時代はこれらヘレニスティックの風潮に一段と拍車をかけた。肉欲を否定した中世キリスト教時代においてすらビーナスはイブやマグダラのマリアとしてひそかにその生命を温存し、ルネサンスに至りボッティチェリ、*ジョルジョーネ、*ティツィアーノらのすぐれた巨匠によってその輝かしい復活をみた。近代以後ビーナスは美しい女性の典型、時には官能の象徴として、しばしば造形美術の主要テーマに取上げられている。〈前田正明〉

ビニョーラ Giacomo Barozzi da Vignola （一五〇七—七三） イタリアの建築家。*マニエリスモの代表的作家の一人。モデナ近郊のビニョーラで、一〇月一日にミラノ人の父とドイツ人の母とのあいだに生まれ、ボローニャでバルトロメオ・バッセロッティに学んだと思われる。同地には彼の初期の作パラッツォ・ディ・バンキがあるが、一五五四年ローマに出てから本格的活動にはいり、まず教皇ユリウス三世の別荘として、五二年に起工されたビラ・ジュリア（*バザーリ、アンマナーティと彼の設計）ですぐれた才能を示し、また、サンタンドレア・イン・ビア・フラミニア聖堂などを設計した。しかし代表作は、カプラローラのビラ・ファルネーゼ（一五五九）および*ポルタと共働したローマのジェズ聖堂（一五六八—八四・内部の設計）である。前者は正面の大階段の巧みな構成や五角形プランを生かした構築的構成でこの期の代表的別荘建築の一つとなっており、後者は*アルベルティの構想を継承しながら、さらにそれを発展させた統一ある空間構成に成功している。また『五つのオーダー』（一五六二）、『透視画法』（一五八三）の著者としても知られる。〈久保尋二〉

姫路城 ひめじじょう 姫路市内の市川の岸にのぞむ鷺山、姫山の小丘陵を利用して築かれた城で、白壁を多く用いた景観にちなんで白鷺城と呼ぶ。天守（国宝）のほかに約八〇棟の櫓、塀、門などが残されており、日本の城のなかでももっとも保存が良いとともに、美しさの点で日本の城を代表する名城である。

〔沿革〕この地には、中世末期にすでに赤松・小寺・黒田氏によって城が築かれ、天正八年（一五八〇）に豊臣秀吉が西国経営の根拠地に定めたときには、三層の天守が築かれるなど城郭建築がかなり整った。さらに関ケ原の役（一六〇〇）後、池田輝政が入城して、翌年から大規模な築城工事がおこなわれ、現在の建築が生まれた。天守の建築年代は、最近の修理工事にさいして大天守から慶長一三年（一六〇八）と翌年の墨書が発見されたので、この両年にわたってつくられたものと考えられる。元和二年（一六一六）に本多忠政が入城して西の丸にある化粧櫓や多聞櫓を増築したが、これらは夫人の徳川千姫のためにつくられたという。

〔配置〕天守のある本丸を中心にして二の丸、三の丸、腹切丸、西の丸などを配置し、その外を内堀がとりまき、さらに外側に中堀、外堀によって区切られた中曲輪、外曲輪がつくられた。堀は螺旋状に入り組み、天守への道も螺旋状に多くの曲輪や門を経ながら、次第に高い位置に進むように計画されている。現在残されているのは、内堀より内側の諸建築である。城主の居館は、最初本丸（備前丸とも呼ぶ）につくられたが、後に三の丸に移された。

〔建築様式〕天守は大天守と東、西、乾の三つの小天守をほぼ四角形の頂点をなすように配置し、それらの間を四つの渡櫓で結び、中庭に当る部分には台所が設けられており、いわゆる連立天守のなかでもっとも大規模で複雑な防御の工夫をこらしたものである。天守への入口は渡櫓の下の門を入り、西小天守の下の穴蔵を通って中庭に出て、それから大天守に上るようになっている。大天守は外観は五層であるが内部は六階で、石垣内の一階を加えると七階になる。外観は二層の櫓の上に大きな入母屋屋根をのせ、さらにその上に三層の櫓をのせた形式になっている。最上層には初期の天守のような回縁が設けられていないが、柱や肘木の形が壁に表わされていて住宅的形式の名ごりをとどめる。外部は中庭に面する一部を除いて全部白壁で塗込められており、このような総塗込めの城としてもっとも早い例の一つである。天守や小天守の内部には座敷などは設けられず、防御のみの建築であるが、西の丸の化粧櫓や多聞櫓には床の間のある座敷や、侍女たちの住む長局が設けられている。↓城 〈大河直躬〉

ビュイヤール Edouard Vuillard （一八六八—一九四〇） フランスの画家。一一月一一日にソーヌ・エ・ロアール県のキュイゾーに生まれ、一八七七年パリに移った。一五歳で父を失い、裁縫場を開いて自活する母の手で育てられた。八八年アカデミー・ジュリアンに入って*ボナールと知り合ってから、彼とともに*ナビ派の一員として出発する。印象派の影響から脱して、*ゴーギャンの画風や日本の浮世絵版画などの啓示に従いながら、すすんで形態の単純化や色面の装飾的な配合を目ざした。その作品は、母と子の情景や室内の静物など、好んで身辺の平凡な日常生活を題材とし、その表現の滋味ある色階と愛情深い筆さばきとによって、*アンティミスムの代表的作例とされた。晩年はややアカデミックな方向に傾き、上流階級の肖像画などを数多く描いているが、いずれも前期ほどの生彩はない。六月二一日ラ・ボールで没した。〈富山秀男〉

ビュイヤール 「繕う女」(1891) 油彩 27×22cm パリ国立近代美術館 好んで題材を日常生活にとりながら、形態の単純化と色面の装飾的な組合せを目ざした。アンチミスムの代表的作例

ピュジェ Pierre Puget （一六二〇—九四） フランスの彫刻家。一〇月三一日マルセイユに生まれ、早くからイタリアをおとずれる。彼のバロック的傾向は、古典様式を愛したルイ一四世に好まれず、またその非妥協的な性格は宰相コルベールにも受けいれられなかった。イタリアでは*ピエトロ・ダ・コルトナに師事し、フィレンツェのパラッツォ・ピッティの装飾をする師匠に助手として協力している。彼は独創性に富んだ美術家であり、一七世紀の末期フランスに浸透したローマ・バロック様式の確立にもっとも重要な役割を演じた一人である。しかし、当時進行中のベルサイユ宮の装飾工事に彼が参画を許されたのはコルベールが死んだ一六八三年以降のことである。代表作にジェノバのサンタ・マリア・ディ・カリニアーノ聖堂の聖セバスティアヌス像（一六六七）、ツーロン市公会堂の門扉、『クロトーナのミロ』『アレクサンドロスとディオゲネス』（ともにルーブル美術館）などがある。晩年は郷里のマルセイユで過ごし、一二月二日没した。〈浜谷勝也〉

ビュッフェ Bernard Buffet （一九二八— ） フランスの画家。七月一〇日パリに生まれ、一六歳で同地の美術学校に学んだ。早くからサロン・ドートンヌその他への出品作を通じて写実的な独自の画才を認められ、一九四八年二〇歳でクリティック賞を受賞、以後五二年の『キリストの受難』展を皮切りに、『戦争の恐怖』『サーカス』『ジャンヌ・ダルク』『鳥』『ベネチア風景』など、年々

一定の主題のもとに描く連作を、毎年ダビッド・ガルニエ画廊で発表し、戦後派具象系の新星として一挙に世界的な名声を博した。その作風は初期の蒼(あお)ざめたような白黒調から、いくぶん色彩を加えてきたが、現代の証言と評されるその非情でペシミスティックな描写は一貫しており、つねに孤独で不安な表情を漂わせている。版画も多く手がけている。〈富山秀男〉

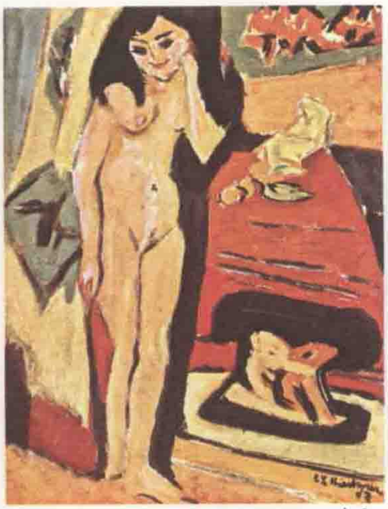
□加藤周一解説『ビュッフェ』(一九六〇・みすず書房)

ピュビ・ド・シャバンヌ **Pierre Cécile Puvis de Chavannes** (一八二四—九八) フランスの画家。一二月一四日リヨンの織物業の名門に生まれ、近代芸術の黎明(れいめい)期にあって、*ドラクロアらに師事し、ついでクーチュールに学んだ。次第に当代装飾画のバロック風と対照的な方向をとり、イタリア旅行でそのフレスコ画に示唆された明澄な色彩によるユニークな壁画様式を打ちだした。彼の作品は端正な古典的・理想的な世界像、人間像として静寂な詩情に満ち、洗練された文学性・象徴性を漂わせる。油絵では『貧しき漁夫』(一八八一)が名高く、パリ市庁やソルボンヌ大学にも壁画を描いたが、パリのパンテオンの『聖ジュヌビエーブ』(一八七四)がとくに有名。一〇月二四日パリで没。〈小川栄二〉

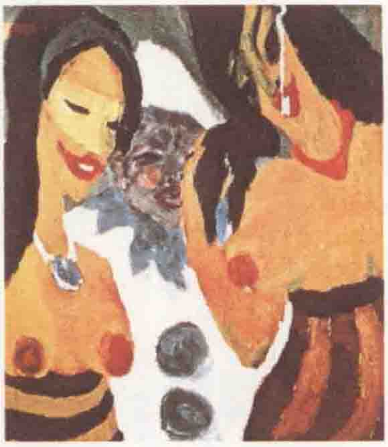
ピュリスム **purisme** フランス 純粋主義。建築的な簡潔さ、機械のもつ本質的機能性を基調とした絵画その他にわたる造形言語の純化を目ざした運動およびその主張。一九二〇年前後、フランスにおいてジャンヌレ(建築家*ル・コルビュジエの本名)と*オザンファンによって唱導され、*キュビスム以後の一時期を画した。二人はまず『キュビスム以後』(一九一八)で、キュビスムの業績を批判しつつ、健全で純粋な芸術の堅固な理論的基盤として初心に帰ることを主張し、絵画に対して幻想や誇示など個性的・装飾的要素の介入を排し、画面構成の絶対的客観性を要求し、清澄・端麗・明確な形態を追求した。この純粋造形理論は『エラン』誌、次いで『エスプリ・ヌーボー』誌(一九二〇—二五)によって展開され、「新しい精神」として、絵画から、のちには建築・工芸・音楽・演劇、さらに社会科学にまで及んだ。この理論は共著『近代絵画』(一九二四)に総括され、ピュリスムは新造形主義(ネオプラスティシスム)、*構成主義などとともに抽象芸術の主要な一派をなした。しかし絶対性・完璧(かんぺき)性を志向する合理的厳格さのため、絵画においてはとくに新しい発展を生むことなく、むしろル・コルビュジエとしての建築を結実させるにとどまった。〈大島辰雄〉

表現主義

1



↑ 2



↓ 4

3

1. ココシュカ「音楽の力」(1918—19) 102×150cm オランダ アイントホーベン美術館
2. キルヒナー「カーテンのうしろの少女」(1907) 120×90cm
3. マルク「青い馬」バーゼル 個人蔵
4. ノルデ「女とピエロ」(1917) 101×87cm ノルトライン・ウェストファーレン美術館

表現主義 ひょうげんしゅぎ **expressionism** 自然描写に対立して感情表現をねらいとする芸術上の様式概念をいう。思潮としては二〇世紀初頭のドイツにおいてもっとも典型的な高揚をみた。最初絵画に始まって造形芸術一般に及び、さらに音楽・文学・演劇などの諸分野にも波及している。

美術ではゴッホやゴーギャンの流れを汲む反自然主義、反印象主義の立場に立つが、このような立場は現象よりもつねにその背後にあるものを探求しようとするゲルマン的造形者にあっては生得の気質であるといえる。ドイツ表現主義運動は、*ナビ派と接触のあったノルウェーの画家*ムンクのようなすぐれた先達以外にも、ドイツ土着の郷土美術や情感的自然派や世紀末のユーゲントシュティル運動のなかに先駆者をもち、また一五、六世紀にさかのぼるドイツ美術の伝統からゆたかな栄養を汲みとっている。

ドイツ表現主義の最初のグループは、一九〇五年ドレスデンの高等工業学校建築科の学生によって結成された「橋(ブリュッケ)」派であった。*キルヒナー、ヘッケル **Erich Heckel** (一八八三—一九七〇)、*シュミット=ロトルフを創立メンバーとするこの派は、のちにベルリンに活躍の舞台を移して*ペヒシュタイン、ミュラー **Otto Müller** (一八七四—一九三〇)を加えた。グループの名称は若い世代の美術家をひろく結集する橋渡しの意味で命名された。フォービスムに近い強烈な色彩と形態のデフォルメ、根源的な生命のエネルギーの燃焼、ドイツ伝統の版画の復興などにその特色があるが、とくに大都市の街頭風景を描いたキルヒナーの諸作は出色である。一九〇九年、ミュンヘンにロシア生まれの画家*カンディンスキーを中心として「新芸術家同盟」が誕生し、印象主義を奉ずる分離派の旧世代に対抗する勢力を結集した。一九一〇年にはベルリンに評論家ワルデン **Herwarth Walden** が画廊「シュトルム(嵐)」を開設し、同名の雑誌を発行して画家・詩人・文学者を集め新思潮を鼓吹した。ワルデンは表現主義という名称の生みの親で、彼はこの概念で二〇世紀初頭のすべての前衛美術運動を包括しようと意図した。このサークルからはオーストリアの画家*ココシュカが内面透視的な肖像画で名をあげた。さらに一九一一年、新芸術家同盟から「青騎士(ブラウエ・ライター)」が派生し、カンディンスキーおよび*マルクを中心として*マッケ、アメリカ移民の二世*ファイニンガー、スイス生まれの*クレー、オーストリアの挿絵画家クービン **Alfred Kubin** (一八七七—一九五九)らがこれに属した。カンディンスキーは論文『芸術における精神的なもの』(邦訳・美術出版社)を発表して精神的体験の表出をねらいとする抽象画を開拓し、マルク、マッケおよびファイニンガーは、*ドローネーとの接触を通じてキュビスム的な形態の分析、再構成を推進した。このグループは多分にロマンティックな意味合いにおいてではあるが「諸芸術の統合」を理念として打ちだした集まりで、この意味ではのちの*バウハウスの運動を先取する。十二音音楽の創始者シェーンベルク **Arnold Schönberg** (一八七四—一九五一)はこの派の展覧会に参加し、年代記に寄稿している。一九一二年の第二回青騎士展には、国外から*ピカソ、*ブラック、*ブラマンク、ラリオノフ、*マーレビッチらも出品者として参加した。

こうしてドイツ各地に高まった運動は、危機的な時代を反映して人間存在の深刻な問題を鮮烈な色彩と形態によって訴えたが、第一次世界大戦によってグループは四散し、以後は一人一派的な追求を深めてナチスによって「退廃芸術」として弾圧されるまでドイツ現代美術の主流をなした。表現主義の孤独な探求者としてはヴォルプスヴェーデの自然抒情派から出たモーダーゾーン=ベッカー **Paula Modersohn-Becker** (一八七六—一九〇七)、ベルリンの労働者街に働く医師の妻としてプロレタリア美術に先鞭をつけた*コルヴィッツ、北ドイツの郷土的気質をみごとに表現した*ノルデ、第一次世界大戦の従軍体験によって写実から象徴への転換をとげた*ベックマンらがいる。彫刻では、重厚なフォルムで宗教感情を表現した*バルラッハがおり、建築では、ペルツィヒ **Hans Poelzig** (一八六九—一九三六)、*タウトらに表現主義思潮の影響が認められる。

文学では、ウェデキント Frank Wedekind（一八六四—一九一八）、トラークル Georg Trakl（一八八七—一九一四）をはじめ、カイザー Georg Kaiser（一八七八—一九四五）、ヴェルフェル Franz Werfel（一八九〇—一九四五）、ハインリヒ・マン Heinrich Mann（一八七一—一九五〇）らの名があげられる。また前記の表現主義の美術家のほとんどが、造形作品と同時に詩・小説・戯曲・旅行記・自叙伝などの文学的作品に筆をそめているのは特筆されよう。とくにコシュカ、バルラッハは詩人でもある。映画作品ではロベルト・ウィーネ監督の『カリガリ博士』（一九一九）が名高い。

ドイツ国外ではベルギー表現派を代表する画家ペルメーク Constant Permeke（一八八六—一九五二）がおり、フランスの*ルオー、*グロメールをも表現主義と見なす立場もある。第二次世界大戦後、デンマーク、ベルギー、オランダの若い美術家が集まって組織したグループ「コブラ」は表現主義の系譜をひくものであり、また、一九五〇年代を風靡した*アンフォルメルおよび*アクション・ペインティングを総称して「抽象表現主義」と呼んでいる。〈野村太郎〉

平等院　鳳凰堂　平安時代に建てられ，阿弥陀堂を中心とした極楽浄土を現世に現したもの。内部の天蓋，軸部一斗栱，天井に極彩色の宝相華文が描かれている　国宝

平等院 びょうどういん　京都府宇治市宇治連華町。宇治は平安時代のはじめから風光の美をもって賞され、早く源融が別荘を営んだ。これはやがて陽成天皇の離宮となり、つづいて源雅信が領し、ついに長徳四年（九九八）から藤原道長の所有するところとなって子の頼通に伝領された。平等院は藤原頼通がこの宇治別業を寺としたものである。永承七年（一〇五二）には大日如来を本尊とする金堂が建ち、法花堂・塔・五大堂・不動堂・観音堂・経蔵などもつぎつぎと建立されたが、わけても浄土信仰に厚い頼通が、この世に極楽の宝殿を現出せしめんという意気ごみで建立したのが阿弥陀堂であった。それは天喜元年（一〇五三）に落慶供養され、本尊丈六阿弥陀如来の作者は、藤原時代最大の彫刻家、大仏師*定朝であった。ところで宇治は京都と大和を結ぶ交通の要地であったため、しばしば戦乱争奪の地となり、治承四年（一一八〇）には源三位頼政の敗死、元暦元年（一一八四）には源義経・木曾義仲の宇治橋の合戦、建武三年（一三三六）には楠・足利両軍の兵火などによって平等院は多くの堂塔が焼失し、創建時のままに残ったのは阿弥陀堂一宇のみであった。これが俗にいう鳳凰堂であり、現在近くの最勝院と浄土院が輪番で管理に当っている。

〔美術〕**建築**　国宝の阿弥陀堂（藤原）は単層入母屋造、本瓦葺の中堂の、周囲に一間の裳階をまわし、裳階屋根の内正面の庇を一段破り上げている。この中堂の左右へ長く翼廊が伸び、それが前方へ折れ進む角に楼閣を乗せ、中堂の背面にも尾廊が出ている。これら全体が、あたかも鳳凰の羽根を伸ばして飛翔する姿に似ることと、屋根の大棟両端に銅製の鳳凰を掲げるなどのことから、この阿弥陀堂を一般に鳳凰堂と呼ぶようになった。表の柱材は朱色に塗り、内部は極彩色の暈繝唐草を描き、また随所に金銅金具や螺鈿透彫などを飾って優美華麗であったが、今日ではさすがに彩色の落剝も多く、とくに仏壇の螺鈿は嵌装の跡を残すのみである。重文の観音堂（鎌倉）は俗に釣殿ともよばれ、ほかに養林庵書院（桃山）がある。

彫刻　国宝の木彫阿弥陀如来坐像（藤原）は鳳凰堂の本尊で、丈六の巨像である。天喜元年、定朝の作で、彼の造像のもつ優美典麗な様式、いわゆる定朝様の規範となったもの。この阿弥陀像の坐す蓮華座も、定朝式八角九重座と呼ばれる複雑で高度に完成した形式を示し、像背後の飛天光背も定朝仏に特徴的なもの。ただし、蓮華座の蓮弁や光背の飛天光部などに後補がある。また本尊頭上の天蓋（国宝・藤原）も創建当初のすばらしいもので、最上面を方形の折上小組格天井にして漆塗螺鈿を飾り、その中央に宝相華透彫、箔押の円形花蓋をつけ、天井形の周囲に同じく宝相華透彫の宝簾二〇枚を吊り、その下面に瓔珞を懸けるなど精巧優美の極をきわめている。なお近年の修理に際して、本尊胎内より甘露呪盤（藤原）が発見された。次に雲中供養仏五一軀（藤原）は堂内長押上の四周に懸けられているもので、それぞれ飛雲に乗る諸菩薩・比丘形が、楽を奏して本尊のまわりを賛迎する様を表わす。これらも本尊と同じく定朝一派の作であるが、なかには中世以降の補作も混じっている。重文の木彫十一面観音立像（藤原）は観音堂の本尊である。

絵画　国宝の鳳凰堂内壁画（藤原）は、鳳凰堂内各扉と板壁に九品来迎図を中心とした絵画を描いたもので、東面中央扉の上品上生観のみ江戸時代の新写であるが、他は藤原時代の壁画として代表的なもの。すなわち東面北ノ間は上品中生観、南ノ間は上品下生観、北面扉は中品上生観、北面板壁は中品中生観、南面扉は下品上生観、南面板壁は下品中生観、本尊後壁の表面は世自在王宮殿と舞楽壇、それに極楽浄土の宝殿の見えるのは中品下生観を兼ねた阿弥陀因位譚を表わすものかと考えられている。同じ後壁の裏面には下品下生観があったらしいが今はない。本尊後壁を除く各図には、上方の色紙形に観無量寿経の要文を墨書するが、この筆は源兼行とする説がある。いずれにせよこの絵は、単なる仏画というよりも、来迎諸尊にとりあわされた山水景観によって、大和絵の大作としても貴重な存在である。

工芸　国宝の銅鐘（藤原）は音の三井寺、銘の神護寺とならんで、形は平等院として三名鐘の一つに数えられている。鐘身の池ノ間に飛天、草ノ間に走獅子、縦横の帯に宝相華唐草を、それぞれ陽鋳に表わすことからと思われ、ふつうはほとんど装飾を施さない和鐘としては異例に属するとともに、いかにも藤原らしい華麗さを匂わす、創建当初のすぐれた梵鐘である。なお、鳳凰堂前池（藤原）が史跡名勝に指定されており、当初の形はくずれているが、地割にもとのおもかげをとどめ、また粘土と砂利で固めた池底の構造にも旧体を残している。〈斉藤　孝〉

平入 ひらいり　⇨屋根

平櫛田中 ひらくしでんちゅう（一八七二—一九七九）彫刻家。明治五年二月二三日、岡山県に生まれる。本名倬太郎。はじめ大阪で中谷省古に師事し、上京後*高村光雲に木彫を学んだ。早くから日本美術協会・東京彫工会などで活躍し、文展にも第一回展（一九〇七）から出品している。明治四一年（一九〇八）*岡倉天心の指導のもとに*山崎朝雲・*米原雲海らと日本彫刻会を結成し、その第一回展に『活人箭』を出品した。四四年第五回文展で『維摩一黙』が三等賞を得たが、大正三年（一九一四）日本美術院の再興に参加し、第一回展に『禾山笑』を出品して同人となり、『烏有先生』（一九一九）、『転生』（一九二〇）、『降魔』（一九二二）、『五浦釣人（天心先生像）』（一九三〇）などを院展に発表し、彫刻部で指導的役割を果たした。昭和一二年（一九三七）帝国芸術院会員、一九年帝室技芸員となり、同年から二七年まで東京芸術大学教授をつとめ、官展の審査員も歴任した。三〇年文化功労者、三七年文化勲章を受章。練達

平櫛田中　「鏡獅子」（1940）　木彫彩色　像高51.0cm　東京芸術大学　戦中から戦後の20年間に渡って完成された絢爛豪華な六代目尾上菊五郎の鏡獅子

した彫技法にもとづく写実的な作風を特色とし、彩色木彫が多い。代表作に『鏡獅子』がある。一二月三〇日、一〇七歳で没。〈三木多聞〉

平塚運一 ひらつかうんいち (一八九五―) 版画家。明治二八年一〇月一七日松江市に生まれる。松江商業学校を卒業ののち、洋画を*石井柏亭と*梅原龍三郎に、木版画技術を伊上凡骨に学ぶ。大正五年(一九一六)二科展に木版画を出品して注目され、日本創作版画協会、ついで昭和初期から日本版画協会の会員となり、また国画会に加わって版画部を設け、その主導者として活躍をつづける。その後、東京美術学校の版画教室や北京国立芸術専攻学校で指導にあたるが、戦後は平塚版画研究所を開設している。墨一色の力強く簡潔な作風で知られ、古都の風物や古寺、仏跡を題材としたものに優作が多い。タトル商会の現代日本版画コンクールで受賞。昭和三七年(一九六二)以降アメリカに在住している。代表作『臼杵石仏』『斑鳩寺初秋』『正倉院』ほか。〈小倉忠夫〉

平福百穂 「予譲」(1917) 絹本着色 六曲一双屏風 173×375cm 東京 永青文庫 「史記」の刺客伝の記事を絵にしたもので、第11回文展に入賞し、彼の画壇での地位を不動にした

平戸焼 ひらどやき 長崎県佐世保市三川内の磁器。一に三川内焼ともいう。平戸藩主松浦侯の御用窯なので平戸焼と呼ばれた。文禄慶長の役で松浦鎮信侯が連れ帰った朝鮮陶工巨関に命じて、平戸島中野に築窯させたが、これが平戸焼の起りである。巨関の子今村三之丞は諸所に陶土を求め試焼を重ねたが、やがて良質の磁器に成功したので、寛永一四年(一六三七)三川内に開窯した。三之丞の子弥次兵衛如猿が天草石を発見してから磁器は一段と精美となり、平戸焼は有名になった。作品では、唐子遊び意匠の染付が、市販を禁じた進上品のゆえで世に知られた。また精巧な彫塑・細工物・透彫なども、平戸焼の特技として貴ばれた。素地純白で技巧の精妙は、平戸焼の一貫した特色として、今日もいよいよ栄えている。〈満岡忠成〉

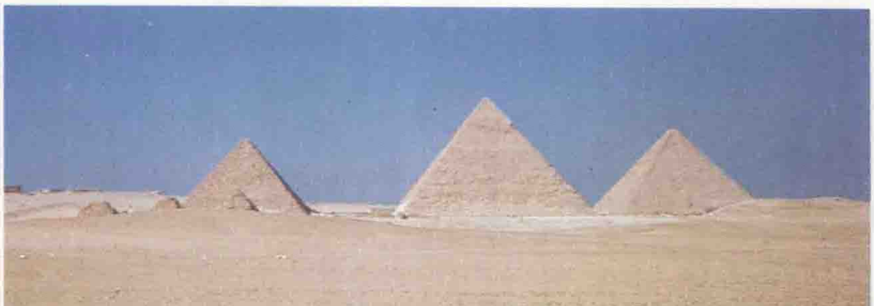
平福百穂 ひらふくひゃくすい (一八七七―一九三三) 日本画家。画家平福穂庵(一八四四―九〇)の四男で、本名は貞蔵。明治一〇年一二月二八日、秋田県角館町に生まれた。一四歳で父を失い、明治二七年(一八九四)上京して川端玉章に入門。三〇年に東京美術学校日本画科に編入学し、三二年卒業。翌年結城素明らと无声会を組織し、自然主義をかかげた。また新声社・電報新聞社などで挿絵を描き、四〇年には国民新聞社に入社して議会スケッチや相撲スケッチを担当、好評を博した。このころ、一方では東京美術学校の洋画科や太平洋画会研究所でデッサンの研究を積み、また、伊藤左千夫・長塚節・斎藤茂吉らの歌人とも親交をもち、アララギ派歌人でもあった。文展開設(一九〇七)以後はもっぱらここを舞台に活躍し、第一一回展の『予譲』(一九一七)で特選となった。大正六年(一九一七)結城素明・*鏑木清方らと金鈴社を組織して同会に毎年出品し、一一年からはしばしば帝展審査員をつとめた。昭和五年(一九三〇)ヨーロッパ巡遊後、帝国美術院会員、七年には東京美術学校教授となったが、翌八年一〇月三〇日没した。その作品は、写実的自然観照から次第に琳派風の装飾的傾向へと移り、晩年は南画的手法の枯淡な画境を示した。その他の代表作に『荒磯』『堅田の一休』などがあり、著書には、歌集『寒竹』や『近世洋画曙光』『竹窓小話』などがある。〈関 千代〉

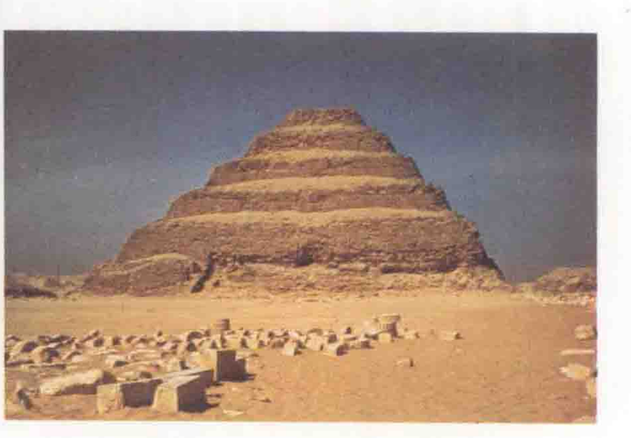
参 鈴木進著『日本近代絵画全集21 鏑木清方・平福百穂』(一九六三・講談社)

ピラミッド pyramid 石造または煉瓦でつくった正四角錐の建造物。エジプト、スーダン、エチオピア、メキシコなどで建造された。もっとも有名なのはエジプトのピラミッドで、古代エジプトの国王、王妃、王族の墳墓であった。約八〇基がわかっているが、大部分はカイロの西方アブ・ロアシュから南方一〇〇キロのイル・ラフンにいたるナイル西岸の砂漠に点在している。最古のものは、サッカラにある第三王朝ジェセル王(前二六五〇ごろ)のもので、六段の階段状をしているが、これはピラミッドが、マスタバ墳の方形の上部構造を重ねたものから発達したものであることを示している。傾斜面が平らな、いわゆる真正ピラミッドは第四王朝からで、第六王朝まで盛んにつくられ、「ピラミッド時代」といわれた。中でもギザ(ギゼー)にある第四王朝クフ王のものは、底辺二三〇メートル、高さ一四六メートル(現高一三七メートル)、平均二・五トンの石を二三〇万個積み上げた巨大なもので、斜面角度は五一度五二分、各稜線は東西南北を指し、簡潔、明快な美を砂漠の中に画している。遺体を埋葬する部屋は岩盤中につくられ、そこに斜道が通じているのが一般的であるが、クフ王の場合はピラミッド本体の中にある。ピラミッドには葬祭神殿、参道、河岸神殿などが付属してつくられ、ピラミッド複合体を構成していた。第五王朝のウニス王や第六王朝の諸王のピラミッドには、埋葬室の壁面に来世の王の幸福を願う呪文(ピラミッド・テキスト)が一面に刻まれている。第一二王朝になりピラミッド建造はふたたび盛んになるが、材料が日乾煉瓦であったため、今日では破壊がはげしい。

建造にあたっては、石材の運搬のためナイルの増水期が利用された。傾斜路をつくり、橇で運んで積み上げていく工法がとられ、核材、内装材、填材、外装材の順で積まれた。とくに外装は念入りにおこなわれ、つぎ目は紙一枚入らないほどの精度であった。築造に要した年代について、ヘロドトスはクフ王のピラミッドは、一〇万人が三か月交代で二〇年を要したと推定している。なおスーダンにあるナパタ王国(前八、七世紀)のものは、斜面角度が非常に急である。

一方、メキシコに残っているピラミッドは墳墓ではなく、神殿の基壇である。最大のテオティワカンの太陽のピラミッドは、紀元前後のもので、五層よりなり、底辺は二一〇メートル、高さ六八メートルという壮大なもので、正面に階段、基壇上に神殿がたてられていた。〈川村喜一〉





ピラミッド 〈上〉ギゼーの三大ピラミッド(第4王朝) 右からクフ, カフラー, メンカウラーのピラミッド 〈右〉ジェセル王の階段状ピラミッド(第3王朝)

ヒルデブラント **Johann Lucas von Hildebrandt** (一六六八—一七四五) オーストリアの建築家。一一月一四日イタリアのジェノバに生まれ、イタリアの建築家フォンタナについて学んだ。一七〇一年以降は主としてウィーンで、フィッシャー・フォン・エルラッハ **Johann Bernhard Fischer von Erlach** (一六五六—一七二三) とともにバロック建築の代表者として活躍する。作風は華麗でしかも軽快な装飾性を特色とし、ロココ様式の到来を予想させる。一一月一六日ウィーンで没。主な作品としては、ウィーンのシェーンブルン宮(一七〇六)、ベルベデーレ宮(一七一四—二四)、ダウン・キンスキー宮(一七一三—一六)、ザルツブルクのミラベル城改築などがある。〈野村太郎〉

ヒルデブラント **Adolf von Hildebrand** (一八四七—一九二一) ドイツの彫刻家。マルブルクに生まれ、ミュンヘンで没した。父ブルーノー(一八一二—七八)は進歩的な経済学者。ニュルンベルクおよびミュンヘンで学び、一八六七年ローマにおもむく。ここで画家*マレースを知り決定的な影響を受ける。七二年再度イタリアに旅行しフィレンツェに滞在する。彼はルネサンスの巨匠について研究し、当時のネオ・バロック的な風潮をしりぞけて新古典主義の作風を確立した。九二年ミュンヘンに定住し、翌年美学的な著作『造形芸術における形式の問題』を発表する。主な作品には『ブラームス記念像』『クララ・シューマン胸像』『ウィッテルスバッハの泉』がある。〈野村太郎〉

広場 ひろば

広場は都市のなかにある公共的オープン・スペースの一形態である。都市、とくにヨーロッパの都市においては、広場は都市のなかの一つの中心をなし、これを基にして都市が発達してきたケースが多い。その意味で、広場はヨーロッパの都市の構造を特徴づける重要な空間といえる。しかし、都市のなかで広場がどういう意味と役割をもっていたかということは、地域と時代によって異なってくる。

●**歴史** 〔古代の都市広場〕 古代ギリシア都市の広場であるアゴラ **agora** は、もともと「人々の集まるところ」を意味する言葉であり、それは古代ギリシア都市国家の市民生活の中心をなしていた。市民の宗教・政治・司法・商業・社交などの社会生活の多くはここでおこなわれた。まわりには民会議場その他の公共建築物のほか、寺院・柱廊・店舗などがあり、内部は祭壇・彫刻・泉水・樹木などで飾られていた。このアゴラは、リディア生まれの旅行家パウサニアス(二世紀)の『ギリシア誌』によると、アルカイックとイオニックの二つの型があり、前者はまわりの建築物が無秩序に建てられていたのに対し、後者は広場の形も長方形または方形に整えられ、柱廊も三面に配されるなど、きわめて組織的につくられていたという。アゴラは、都市の中心部または港のそばにおかれていた。のちにアゴラは市場を意味するようにもなる。

古代ローマのフォラム **forum** も、アゴラ同様、市民の社会生活の中心をなす広場で、その形はいっそう整備され、また大規模化された。しかしやがて、一つのフォラムだけではおさまりきれなくなり、司法広場 **fora civilia** や商業広場 **venalia** などの分化がおこなわれた。

〔中世の都市広場〕 中世都市における広場は、ほぼ三つに分けて考えることができる。一つはヨーロッパのどこにでもみられる大聖堂をはじめとする教会の門前につくられる「教会広場」で、それはいわば教会の境内のようなものであった。二番目のものは、イタリア中部および北部の都市国家のシニョーリア **signoria** (市長または統治の意)と呼ばれる「市民広場」で、王侯をはじめ土地の名士や要人たちの家々によってかこまれていた。そこには彫刻をはじめさまざまなモニュメントがおかれ、また広場の一角には統治者が法律や通達を公布するためのバルコニーがしつらえられていることもあった。最後のものは「市場広場」で、アルプス以北のあらゆる都市にみられる。そのそばには、たいてい市庁舎があり、また大きな水盤をたたえた噴水がおかれていた。そしてその名が示すとおり、この広場では活発な商業活動がおこなわれていた。

〔近世の都市広場〕 ルネサンス以降の近世の都市広場については、イギリスの都市計画家アーバー・クロンビーが、主として機能的な見地から次の五つのパターンに分類している。それは、(1)前庭広場(ローマのサン・ピエトロ広場など)、(2)記念広場(ローマのカンピドリオ広場など)、(3)市場広場(ロンドンのコベント・ガーデンなど)、(4)交通広場(ベルリンのパリゼル広場、ローマのポポロ広場など)、(5)近隣広場(パリのボージュ広場など)である。

〔都市広場の意味〕 このような広場を都市の構造のなかに位置づけたものに、ルネサンスのさまざまな「理想都市」がある。それによれば、人間の意志と知性によって計画されるべき都市においては、広場は都市の中心部、その他要衝の場所に配されなければならない。このような考え方は、のちに教皇シクストゥス五世のローマの都市計画に影響を与え、直線の大道路の両端に広場をおき、そこにオベリスクや円柱を建てて、広場の所在を明らかにするという彼のローマ改造計画となって現われる。それはやがてバロック都市のライトモチーフともなり、クリストファー・*レンのロンドン計画案や、オースマンのパリ改造計画などにも影響を与える。そのほか注目すべきものに、広場が新しい住宅地区開発の拠点の役割を果たしたことがある。ベルサイユ以後のパリでは、国王が過密を恐れて、あまり市街地の拡大を認めたがらなかったのに対して、金に窮した貴族たちが住宅地経営をもくろみ、空地にまず広場をつくり、その中央に王の像を建て、まわりに住宅を配するという計画をもって市街地建設を進めたため、あちこちに広場が生まれていった。バンドーム広場やビクトアール広場なども、そうして生まれた広場である。ロンドンのソーホー広場、セント・ジェームズ広場なども、このような貴族たちの市街地投資と投機が生みだした産物といえるだろう。この時代はある意味で広場建設の全盛期であり、一七四八年には、ルイ一五世の栄光を賛える記念広場の大競技設計までおこなわれた。そして、そこに集まった数々のプロジェクトは、その後の各国の広場建設に大きな影響をあたえていった。

しかし近代に至り、資本主義都市が勃興するにつれ、人々の広場への興味は薄れ、かわって鉄道や工場、ビルなどの産業施設の建設が都市の中心課題となってゆく。そして広場がふたたび見出されるようになるには、二〇世紀の後半の、工業化とモータリゼーションによって荒廃した現代都市への反省の機運が起きる時まで、待たなければならない。

〔新しい都市広場〕 新しい都市の広場は、再開発される都心と、新たに建設される住宅地のタウン・センターに現われる。前者の例としては、ストックホルムやフォートワース(テキサス)の都心再開発地区、フィラデルフィアのペン・センター、ボストンのガバメント・スクエアなどがあり、後者の例としてはイギリスやスウェーデンのニュー・タウンのセンター地区があげられよう。いずれも自動車交通を拒否し、歩行者の買物や散歩を中心とした新しい型の広場づくりである。また街路のショッピング・モール化に関する一連の運動もある。それはヨーロッパに古くからあるショッピング・モール(コペンハーゲンのストレーエット、アムステルダムのリンバーンなど)のほか、一九五七年アメリカのオレゴン州スプリングフィールドでおこなわれた「歩行者天国」の実験、その恒久化計画(ミネアポリスほか)などである。歴史的に有名な広場の多くが、観光の名所となり、あるいは駐車場と化してゆく今日、これもまた現代における広場復活の一つの姿であろう。

●**都市広場の空間的特質** このように、地域と時代によって多様な意味づけをあたえられ、多くの社会的な機能をになってきた広場を、一口に定義づけることはむずかしい。しかし一方、広場を形態的・建築的にみると、いくつかの明確な特徴が認められる。イギリスの建築家ポール・ザッカーによれば、広場には三つの空間的特質があるという。それは、広場のまわりの建築物の家並み、広い床(ゆか)そして円空である。いいかえると、このような空間的特質によって、広場は他のオープン・スペースと明確に区別される。それは家並み、すなわち連続した建物に囲まれることによって、スタンドその他の工作物で囲まれるグランドなどとは性格を異にするし、広い床のひろがりがあることによって街路などと区別され、そしてまわりの建物によって限られた円空の存在によって、茫洋とひろがる空の下の公園などとは別の空間であることが示される。

●**都市広場の型** このように明確な空間的特質をもつ広場は、ザッカーによれば、さらにその形態的・建築的特徴によって五つの型に分けられる。それは、(1)囲繞(いにょう)型 **closed square** (2)有軸型 **dominated square** (3)有核型 **nuclear square** (4)連鎖型 **grouped squares** (5)無定形型 **amorphous square** である。

囲繞型広場は、古代のアゴラやフォラムがそれで、まわりにいろいろな種類の建物が隙間なく並んでいて、一つの閉じた空間をつくる。近世につくられたパリのボージュ広場などの住宅地のなかの広場も、この型に属する。もっとも広場らしい広場である。

有軸型は、一つの、もしくはある特定のグループの建物により広場の軸線が明確に示され、広場が建物の前庭のような形をなしているもので、ローマのサン・ピエトロ広場などはその典型である。中近世の多くの教会広場をはじめ、バロック期の大モニュメント、宮殿、市庁舎、大噴水、劇場などの巨大建造物の前にある広場や現代の駅前広場など、みなこの範疇に入る。

有核型は、広場の中心にある一つの巨大なモニュメント、噴水、オベリスクなどによって、周囲の空間が緊張し、あたかもそれが一つの建築物のように結晶化しているとみられるもので、現存しているものでは、ルネサンス期のものに多い。現存しているものでは、ルネサ

1

2

広　場

1. パリのボージュ広場（フランス）
2. ニューヨークのワシントン・スクェア（アメリカ）
3. ローマのスペイン広場（イタリア）
4. シエナのカンポ広場（イタリア）

3

4 ↓

ネチアのサン・ジョバンニ・パオロ広場、パドバのサント広場などがある。

連鎖型広場は、バロックの宮殿のように、部屋がいくつもつながっていて、互いに一つの部屋が他の部屋の前室になるような、連続した広場をいう。古代ローマのインペリアル広場、あるいは一八世紀につくられたナンシーの三つの連続した広場は有名である。そのほかザルツブルクのカセドラルのまわりの広場や、ボローニャのポデスタ宮殿のまわりの広場がこれにあたる。

最後の無定型広場は、たとえばニューヨークのワシントン・スクェアのように、その周囲の建物は、広場の大きさに比べて小さく、みすぼらしく、ちぐはぐで、時には広場に背を向けるような統一性を欠いた無定形な広場をいう。これは形態的にまた建築的にいって、人々にとうていまとまった印象や感慨をあたえるものではない。ロンドンのトラファルガー広場も、パリのオペラ座広場もこの範疇に入る。

●**西洋の広場と日本の広場**　このようなザッカーの広場に対する考察は、ヨーロッパ人の典型的な広場の理解のしかたを示している。それは一口にいって、きわめて建築空間的である。それはあたかも、屋根をとりはらった大広間のごときものである。中世イタリアの広場の研究をおこなったカミロ・ジッテも、「古代広場というものは、都市全体にとって個々の家族に対するアトリウム（ローマの住宅の中央大広間）に当たるもので、いわば秩序だって豊かに調度を整えた中心の広間なのである」といっている。それを一つの規範として、時代の変化にゆり動かされながらも、絶えずそれへの復帰を試みつつ発展してきたのが、ヨーロッパの広場である。それはすぐれてヨーロッパ的な、またヨーロッパの長い都市の歴史が生みだしたヨーロッパに固有の一つの生活空間といえるだろう。そしてそれを支えたのはヨーロッパの「石の文化」である。石こそが「戸外の広間」という広場の形を、幾世紀もの風雪に耐えて保持してきた隠れた力であったのである。

そのような意味の広場は、木と泥で構成された日本の都市やまたアジアの都市には、伝統的にない。形態的に似たものとして、城下町の武者溜（むしゃだまり）である枡形（ますがた）などがあるが、それは市民的意味からはほど遠い。現在、日本で広場といわれるものは宮城前広場、駅前広場など、明治・大正期につくられた形の上では無定形型に分類されるようなものがいくつかあるだけである。ただ最近、「新しい広場」づくりの試みとして、東京・銀座の「歩行者天国」や、それを恒久化した旭川市の「買物公園」などがある。日本の広場づくりの歴史は、このあたりから始まるのかもしれない。〈上田　篤〉

ピロン　**Germain Pilon**　（一五三七―九〇）フランスの彫刻家。石工の子としてパリに生まれる。アンリ二世の死後、サン・ドニの礼拝堂建築のためプリマティチオの総指揮のもとに、カトリーヌ・ド・メディシスをはじめ、バロア家の王族たちの清らかで威厳に満ちた多くの横臥像を作る。ルーブル美術館の『苦悩の聖母』『復活のキリスト』『アッシジの聖フランソワ』などとともに、聖バルテルミー虐殺の主謀者であった『ルネ・ビラーグ枢機卿』の肖像は有名である。中世レアリスムの大家の系統をひき、情熱的なバロックの予告者でもあり、生まれ出ようとするルネサンスの美を早くも実現した彫刻家であった。〈北原一也〉

ピントリッキョ　**Pinturicchio**　（一四五四―一五一三）イタリア、ウンブリア派の画家。本名はベルナルディーノ・ディ・ベット **Bernardino di Bett** で、ペルージアで生まれ、*ペルジーノに学んだ。一四八一年から師の助手としてバチカン宮の*システィーナ礼拝堂の壁画制作に協力し、その影響をうけるが、八四年ごろ独立して同所に『モーゼの旅』その他を描いた。ローマではほかにバチカン宮のボルジア家の間の壁画（一四九二―九四）や、サンタ・マリア・デル・ポポロ聖堂の壁画・天井画が知られている。その他、ペルージア、オルビエト、スペロ、シエナなどでも活躍しているが、とくに*シエナ大聖堂の図書館の一〇の壁画（一五〇三―〇八）は、ローマ以外の地での彼の代表作である。シエナで没。軽快な装飾的スタイルの画風で、しかも巧みな技法と手早い仕事ぶりは注文者たちから喜ばれ重宝がられたが、その反面、画面には詩趣がとぼしく、制作が安易に堕したことはいなめない。〈久保尋二〉

ピントリッキョ　「少年の像」（1494ごろ）板絵　50.0×35.5㎝　ドレスデン国立絵画館
風景を背後に斜めにポーズをとる当時の常套の形式をとりながら、少年の顔には現実への緊張をみなぎらせている

フ ふ

ファイアンス faïence 仏 錫を含んだ不透明釉をかけて装飾を施した陶器の総称。語源はマジョリカ陶器の主産地であったイタリアのファエンツァに由来する。広義にはマジョリカを含めて錫釉陶器すべてに適用されるが、とくに一六世紀末以降、オランダやフランスで製作された軟質の彩色陶器をさす場合が多い。一般に胎土の質は粗く、焼成温度は比較的低いが、一八世紀には磁器と対抗するために、緻密な胎と上絵付をもつファイアンスも生まれている。フランスのヌベール、ルーアン、オランダのデルフト、スペインのタラベラなどの諸窯の製品が代表的。なお古代エジプトの、石英質の粉末を固めて胎とし、色釉をかけた陶器もファイアンスとよばれるが、技法はまったく異なる。〈友部　直〉

ファイニンガー Lyonel Feininger （一八七一—一九五六）アメリカの画家。七月一七日ニューヨークのドイツ系アメリカ人の子として生まれる。ドイツへ渡って、音楽から美術へ天職を求め、*キュビスムに視覚的要素の平面への転移という生涯の画業にとっての決定的要素を発見した。*バウハウス創立者の一人として独自の教育活動をおこなったが、同時に同校の建築的精神は、彼の制作に影響した。フランスのキュビスムの一派「セクション・ドール」と並行した作品はやがて複雑さを増し、非具象に近くなる。面の秩序・結晶化、色彩の透明ななめらかさ、その輻射の音楽的な相互浸透などがそれで、直線的面分割、光の交錯のモチーフにもとづく市街風景を主に描く。しかし厳密な構築的要素は、ドイツに血をひくロマンチックなノスタルジーと繊細な感覚に満たされている。一九三七年アメリカに帰国し、活発な制作活動を続け、一月一三日没した。長男のアンドレアス・ファイニンガー（一九〇六— ）は写真家として有名。〈坂崎乙郎〉

ファッチーニ Pericle Fazzini （一九一三— ）イタリアの彫刻家。中部イタリア、アドリア海沿岸のグロッタマーレに家具職人の子として生まれ、若くしてローマに出て、同地の美術学校に学んだ。一九三五年、ローマのクァドリエンナーレ（四年めごと）国民美術展覧会で認められ、第二次世界大戦後の四七年には画家のカシナーリやグットーソらとともに「芸術新前線」の結成に参加してイタリア美術界に新風をもたらした。踊子をモチーフにしたものが多く、具象的なフォルムを単純化し、激しさと華麗さをもった構成で世界的に注目され、現代イタリア彫刻界を代表する一人である。〈摩寿意善郎〉

ファブリアーノ Gentile da Fabriano （一三七〇ごろ—一四二七）イタリアの*ウンブリア派の画家。国際ゴシック様式のイタリアにおける代表的作家。ファブリアーノに生まれ、アレグロット・ヌージに学んだが、フランドルやフランスのミニアチュールからも大きな影響を受けた。ベネチア、ローマ、フィレンツェなどで活動したが、ベネチアのパラッツォ・ドゥカーレとローマのラテラノ洗礼堂に描いた壁画は現在失われている。一時期*ピサネロが彼の助手をつとめていた。代表作は一四二三年、フィレンツェのサンタ・トリニタ聖堂聖器所内のストロッツィ家礼拝堂のために描いた華麗な祭壇画『三賢王の礼拝』である。そこにはいまだ後期ゴシック的要素が多いとしても、随所に認められる現実感と自然美の発揚は、ルネサンスに一歩を踏みだしたものといえる。ローマで没。〈久保尋二〉

ファルコネ Etienne-Maurice Falconet （一七一六—九一）フランスの彫刻家。差物師の子として一二月一日パリに生まれ、J・B・ルモアーヌ（一七〇四—七八）など幼少から師にめぐまれた。一七世紀の作家*ピュジエの力強い動きのある作品にひかれ、みずからも情熱と生命に満ちた作品をつくり、後のロマン主義の先駆となる。ルイ一八世の寵姫となったポンパドゥール夫人から絶大の庇護をうけ、彼女の姿を彫った『音楽』をはじめ、数多くの作品は当時の宮廷でもてはやされた。なかでも『ピグマリオンとガラティア』（一七六三）はディドロが空前絶後の傑作と絶賛した。一七五四年アカデミーに入り、ますます名声を博した。一七五八—六六年カテリナ二世の招聘によってペテルブルグにおもむき、一二年の歳月を費やして『ピョートル大帝の騎馬像』を完成後、オランダ、デンマークを訪れて一七八〇年帰国、九一年一月二四日パリで没した。〈北原一也〉

ファン・アイク（兄弟） Van Eyck 北方ルネサンスといわれる一五世紀ネーデルランド（フランドル）に発展した絵画の真の創始者であり、代表者である。彼ら兄弟によって、それまでのテンペラ画法に代わって油彩画法がはじめて確立されたといえる。二人が協力して描いたベルギー、ガン市の聖バボン寺の祭壇画は、北方ルネサンスのもっとも輝かしい金字塔である。この祭壇画は内側に『神秘の小羊』を中心に、上下二段に、天帝、マリア、聖ヨハネ、アダムとエバ、裁判官、騎士たちを描き、扉を閉じた外側には『聖告』を中心に両ヨハネ、寄進者夫妻の肖像などが描かれている。それはイタリア・ルネサンス絵画のもつ理想主義とは違った、現実の生命と自然に対する誠実な愛着であり、油絵具による冴えて深い輝きである。

兄弟のうち、兄フーベルト Hubert van Eyck（一三七〇ごろ—一四二六）については、このガンの祭壇画の銘に「ヨドクス・ファイトの需めに応じて最大の画家フーベルト・ファン・アイクがこの作品に着手し、彼に次ぐ画家たる弟ヤンがこれを完成した。時に一四三二年五月六日」とある以外、その生涯や作品を知る確実な資料はない。だが彼も弟ヤン同様、リエージュ北方のマーサイクに生まれ、当時のネーデルランドの文化および商工業の中心であったブリュージュを主舞台に活躍して、北方ルネサンスの最初の偉大な指導者となった。

一方、弟のヤン Jan van Eyck（一三九〇ごろ—一四四一）についてはかなりくわしく知られている。すなわち、フーベルトの弟として、同時にその弟子として成長し、一四二五年にはブルゴーニュ公フィリップ・ル・ボンの宮廷画家となり、三一年以後はほとんどブリュージュで活躍した。彼は兄の衣鉢を継いで、深い自然観察と豊かな写実力によって、親しみやすく暖かい北方ルネサンス様式を見事に完成した。その後の北方ルネサンス絵画の展開は多くを彼ら兄弟に、とくにヤンに負うところが多いが、同時に、その自然主義はイタリア・ルネサンスにも多大の刺激を与え、さらに一七世紀以後の近代ヨーロッパ絵画に、イタリア・ルネサンス以上に直接・間接の源泉となった。現存するヤンの作品としては『ニコラ・ロランの聖母』（ルーブル美術館）、『聖バルバラ』（アントワープ国立美術館）、『室内の聖母子』（フランクフルト美術館）などの親密な宗教画のほかに、『画家の妻』（ブリュージュ美術館）や、『アルノルフィニ夫妻』（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）のような肖像画がとくに名作として名高く、近代肖像画の一つの典型をつくり上げた。〈嘉門安雄〉

□岡本謙次郎解説『ファブリ世界名画集7 ヴァン・アイク』（一九六九・平凡社）

ファン・アイク （ヤン）「アルノルフィニ夫妻」(1434) 油彩板絵 81.8×59.7cm ロンドン ナショナル・ギャラリー 結婚そのものの象徴を描いた図ともいわれ，祝婚を表わす蠟燭，後ろの鏡に映る2人の人物の精緻をきわめた表現など，肖像画の名作として名高い

ファン・ダイク Anton van Dyck （一五九九—一六四一）一七世紀フランドル（ベルギー）の画家。アントワープ（アンベルス）の裕福な商人の子として三月二二日に生まれ、早くから画才をあらわした。一七歳のときルーベンスの弟子というよりむしろ助手として入門し、非常な愛顧を受けた。一六二〇年、イギリス王ジェームズ一世に招かれてロンドンへ渡ったが、まもなくイタリアへ旅立ち、二二年いったん帰国のうえ、翌年ふたたびイ

タリアへおもむいた。ここではルネサンスの画家たち、とくに*ベネチア派の*ティツィアーノや*ベロネーゼの影響を強く受け、二七年帰国後は彼独自の優雅な作風を展開した。彼は*ルーベンスほどのスケールの大きさはないが、外部からの強い刺激に対してはきわめて敏感であり、したがって、とくに初期の作品には、師ルーベンスとほとんど区別のつかないものもある。しかし成熟後は次第に繊麗と優美を加えていった。三二年ふたたびロンドンに渡り、チャールズ一世の首席画家となって定住し、当時のイギリス宮廷貴族の肖像画を多く描いた。しかも、結婚にも名声にも恵まれ、その後のイギリス絵画に決定的な影響を与えた。彼は宗教画や神話画も多く描いているが、とくに肖像画家としてすぐれている。一二月九日ロンドン近郊のブラックフリーアスで客死した。代表作としては『家族の肖像』（レニングラード、エルミタージュ美術館）、『自画像』（ミュンヘン美術館）、『チャールズ一世像』（ルーブル美術館）、『オラーニエン公とその許婚者』（アムステルダム王立美術館）、『ビーナスとバルカン』（ルーブル美術館）などがある。〈嘉門安雄〉

ファンタン＝ラトゥール Ignace Henri-Jean-Théodore Fantin-Latour（一八三六—一九〇四）フランスの画家。一月一四日グルノーブルに生まれる。はじめ画家である父から手ほどきを受け、一八五一年パリに出て美術学校に学んだ。またルーブル美術館に通って、*ティツィアーノや*ベロネーゼの模写にはげんだ。六一年サロンに入選。*クールベや*マネと知り合い、その影響を受ける。六三年「落選展」に出品、以後アカデミーへの道を歩まず、*印象主義のグループに随伴して制作を続けた。代表作に当時の革新的な画家、文学者の集まりを描いた『バティニョールのアトリエ』（一八七〇）や『ドラクロア礼讃』（一八六四・いずれも印象派美術館）がある。こうした、人物群像や花、くだものをテーマにした静物画には、印象派風の光の効果を追求しながら、画想をドラクロアやベネチア派に求め、写実性の奥にファンタジーがこめられている。八月二五日没。〈小川栄二〉

フィッシャー Vischer ドイツの青銅鋳造者の一族。ほぼ一四五〇—一五五〇年の間にニュルンベルクに工房をもち、後期ゴシックからルネサンスにかけてのドイツ彫刻に主導的な役割を果たした。個々の作品の制作者についてはかならずしも明確ではなく、一族の共同制作とみなされる作品も少なくない。フィッシャー家の開祖はウルム出身のヘルマン Hermann（？—一四八八）で、一四五三年ニュルンベルクに工房をひらいた。彼の作品で確実なものはウィッテンブルクの市教会にある『聖水盤』がある。ペーター Peter（一四六〇—一五二九）はその息子で、彼は*デューラーと同時代にあってフィッシャー工房の名声を不動のものとした。後期ゴシックに発してルネサンスを準備した人物として、彼はドイツ彫刻における*ギベルティになぞらえられている。代表作にはマグデブルク聖堂の『エルンスト大司教の墓碑』、ニュルンベルクの聖セバルドゥス聖堂の『聖セバルドゥス墓碑』、インスブルックのマクシミリアン帝の墓の『人物群像』がある。ヘルマン二世（一四八六ごろ—一五一七）、ペーター二世（一四八七—一五二八）およびハンス Hans（一四八九—一五五〇）はペーターの三人の息子たちで、ヘルマン二世はイタリアに遊学して父の制作を助け、ペーター二世はメダルや小彫刻によって名を知られた。ハンスは一五三〇年に工房を継承した。彼の代表作にはニュルンベルク市役所の『アボロンの噴水』がある。〈野村太郎〉

フィリッポ・リッピ ⇨リッピ

フィレンツェ派 scuola fiorentina ——は イタリアのフィレンツェを中心に、一四世紀から一六世紀にかけてルネサンスの美術活動の主導的地位にあった画派。建築・彫刻・絵画の各分野でそれぞれ共通するフィレンツェ的性格が見いだされるが、一般には主として絵画の流派として用いることが多い。この画派は、なによりも造形的な形態主義と理知的な合理主義を特徴とする。この派の始源は*チマブーエまでさかのぼることができるが、真の確立者は*マサッチョで、彼はチマブーエの弟子*ジョットの造形的厳格さに帰って事実の本質と、空気と光と色彩によるきびしい造形性を追究し、そこに革新的様式を樹立した。マサッチョは当時流行の国際ゴシック様式を排してジョットの伝統に帰るとともに、*ブルネレスキの遠近法の成果と*ドナテロの造形的厳正さを吸収して絵画的表現の真髄を求め、真に画期的なルネサンス様式に至る。彼の影響はその後の同派の画家たちに絶大であり、同派はメディチ家を中心とするフィレンツェ社会の繁栄にも支えられて、一世紀間にもわたってルネサンス絵画の発展に大きな指導性を発揮した。マサッチョに続いたこの派の画家たちは、マサッチョの自然に対する新鮮な直観がとらえた写実的成果を理知的に科学的に解明して、そこに自然主義の主流を形づくるが、これは一五世紀同派の重要な特質であって、そこにさまざまな傾向が介在したとしても、つねに自然主義的主流の上に展開し発展していた。たとえば*ウッチェロやドメニコ・*ベネチアーノや*カスターニョら、生来科学的性向をかなり持ち合わせた画家は当然としても、フラ・*アンジェリコやフィリッポ・*リッピらのように情緒的性向の強い画家たちをもその流れに巻き込んでいる。一五世紀後半になると、その自然主義的傾向はますます拍車がかけられてくる。*バルドビネッティや*ポライウォロや*ベロッキョらは、いっそう積極的に写実探究における科学的正確さや技法的開発を推し進め、典型的な情緒主義の画家と目される*ボッティチェリさえも、一時期、自然主義的写実探究に熱中した。そして、それまでの自然主義的写実は、*レオナルド・ダ・ビンチによって完成をみるが、さらにレオナルドは、その写実主義を止揚して主客融合の理想主義的古典様式にまで高めた。*ミケランジェロにあっては、それがさらに精神的に深く追求されるが、ここに至って同派はすでにその発展の極限に達していた。一六世紀初頭、もはや発展の可能性が尽きたときから、フィレンツェの政情不安も災いして同派は凋落を始める。それでもはじめの四半期は、*バルトロメオやアルベルティネリや*サルトらが、典雅な古典様式をくりひろげてなお昔日の面目を保ちえていた。さらに中ごろから後半にかけては、*ロッソ・フィオレンティーノ Il Rosso Fiorentino（一四九五—一五四〇）や*ポントルモや*ブロンツィーノら、いわゆるマニエリストたちの活動がみられたが、*ベネチア派やローマ派などの活況におしやられてすでに主導的地位を失っていた。〈久保尋二〉

📖アンタル著、中森義宗訳『フィレンツェ絵画とその社会的背景』（一九六八・岩崎美術社）

風景画 ふうけいが 風景を主題にした絵画。人物・動物などが描かれていても添景になっている場合には、風景画として扱われる。東洋では唐の玄宗（在位七一二—七五六）のころ呉道玄・王維によってすでに*山水画のなかに個性の解放をとなえる様子があり、宋代（一二—一三世紀）には馬遠・夏珪・梁楷・牧谿・玉澗らのすぐれた水墨山水がある。

西洋では一五世紀になってから、人物画の背景として風景がとり入れられたのを契機として独立し、一七世紀のネーデルランド（オランダ）では

ファン・ダイク「チャールズ１世の肖像」(1635ごろ) 油彩 272×212cm ロンドン滞在中200枚以上の肖像画を仕上げているが，この作品は狩猟服姿の王を描いたもの

風景画 ホッベマ「ミッデルハルニスの並木道」(1689) 油彩 103.5×141cm ロンドン ナショナル・ギャラリー ホッベマの代表作であるばかりでなく，オランダ風景画の代表的作品。大空にそびえる細いポプラの表現に，彼の独想的構想をうかがうことができる

フェルメール「レースを編む女」(1665ごろ) 油彩板絵 24×21cm ルーブル美術館 彼の他の作品のように，室内空間の表現がみられず，いわば部分図のように，レース編みに熱中する女の姿だけがクローズアップされた小品。マルローはこのモデルをフェルメールの妻カタリナと推定している

多くの画家が自然の光と空気の作用に興味をもって，客観的な情景を描いた。*ホーイイエン，*ロイスダール，*ホッベマ，*フェルメールらが知られる。フランスでは*プーサンとクロード・*ロランに風景画があるが，ロランは朝や夕方の景色を逆光風にとらえている点に特色を示す。スペイン画派では，エル・*グレコと*ベラスケスに風景画の名作がみられる。一八世紀になるとイギリスに*コンスタブルが出てオランダ画派の風景画を学び，その自然を直接に描写する写生の態度はやがてフランスの画家に影響を与えることになった。*ターナーもオランダ画派の影響からフランスのロランの画風にひかれ，対象を明暗で見る観念から離れて，大気を描く風景画を確立した。一九世紀フランスには*コローや*ミレーらの*バルビゾン派が自然主義をとなえるようになり，やがて印象派の画家たちによって，風景画は絵画の重要な部門となった。こうして，表現形式と画法の発展のなかに，風景画は自然の広さと周囲のものとの関係によって，空間感を位置づける構図法を成立させた。〈寺田春弌〉

□ケネス・クラーク著，佐々木英也訳『風景画論』(一九六七・岩崎美術社)

風俗画 ふうぞくが その時代・社会の人間生活，とくに日常生活を主題とした絵画の呼称。画家の発想からみれば，人間が人や自然と関わり合いをもって生活を営む姿をとらえているわけで，社会的にみれば，農民・市民・貴族といったジャンルの，階級的意識をよぶ要素をもつものから，宗教的説話や歴史的事実，あるいは人間理想の世界を時の証人として記録的に，あるいは風刺的に扱っているものなど多様である。**genre painting**(英)，**peinture de genre**(仏)といわれるように，たんにジャンルともよばれる。これを人物を扱うという観点からすればすべて人物画といえるし，また内容的にみれば宗教画・説話画・歴史画・肖像画と分類することもできる。

絵画の流れのなかで風俗的要素をもつものをたずねると，西欧では古くエジプトの壁画，古代ギリシアの壺絵にも，またローマ時代のモザイクやレリーフなどにも，当時の生活情景として葡萄酒づくりの様子などが示されている。中世においても独立した絵画ではないが，寺院の装飾・彫刻にその姿がみられるし，祈禱書の挿絵にも用いられている。ルネサンス期からバロック期にかけて，絵画主題として人間生活の姿が描かれるようになる。しかし，風俗画としてその性格がはっきり意義づけられた姿となったのは，一七世紀のオランダ派である。現実的な生活記録として，風景画・静物画・肖像画とともに，市民的なあるいは農民的な人間自覚に意義づけられた。大ピーター・*ブリューゲルでは，生活を風刺する要素まで組入れた人間社会を表現している。当時のオランダ市民生活の主潮には生活情景を現実的にとらえることを望む志向があったから，*ハルス，*フェルメール，ヤン・*ステーン，*オスターデといった画家の諸作では，すでに風俗画の世界が確立されてくる。一八世紀にはいると，フランスでは，主として王侯・貴族といった上流社会の人々の希求にこたえた優雅な生活をしのばせる*ワトーが現われ，これと対照的に，市民生活の厨房のなかに題材を求めた*シャルダンがいる。この世紀の風潮はイギリスの*ホガースらの作品にもうかがえる。一九世紀の風俗画は，写実主義や印象主義の台頭で，作家個々の人間主張のうえに立って，はっきり人間生活に密着した人物画＝風俗画の形をとってきている。

東洋においては，古くは女性風俗を伝えるものとして東晋の*顧愷之の『女史箴図』や，唐代張萱の原画を徽宗皇帝が模写した『擣練図』があり，日本でも絵巻物や経巻のなかに各時代の風俗・習慣を伝えるものが多い。狩野吉信筆『職人尽絵』(川越市，喜多院)や江戸の浮世絵は，表徴的特性を様式として示しながら風俗画の完成を示すものといえよう。浮世絵師のなかでは，*鈴木春信，*喜多川歌麿，*鳥居清長，*葛飾北斎らが代表的風俗作家である。近年では社会主義リアリズムによるものも，思想的主張を訴える手段として，風俗画的要素によって作画されている。〈寺田春弌〉

ブーエ **Simon Vouet** (一五九〇—一六四九) フランスの画家。一月九日パリに生まれ，幼時から画才を示した。一六一一年，フランス大使とともにコンスタンチノープルに行き，一三年から二七年まではイタリアにあって肖像画や宗教画を描き，名声をえた。二六年イタリアの女性と結婚。二七年ルイ一三世に呼びもどされ，宮廷主席画家として王宮の装飾画や肖像画を数多く手がけた。歴史・神話・寓意を主題に，イタリア・バロック絵画をよく消化した彼の作風は*ルブラン，ミニャール **Pierre Mignard** (一六一〇—九五) など，次代の画家に大きな影響を与えた。四〇年，*プーサンの帰国によって，宮廷画家としての地位は一時ゆらいだが，プーサンがパリを去った四二年以降は，ふたたび当代一の画家となった。プーサンとの対立には，パトロンであるルイ一三世の意地の悪い気まぐれがみられ，絶対王制下の画家の姿を暗示している。代表作は『富』『平和』『聖母誕生』(いずれもルーブル美術館)など。六月三〇日パリで没。〈小川栄二〉

フェイディアス **Pheidias** 古代ギリシアの彫刻家。古典時代最大の巨匠。くわしい伝記は明らかでないが，前五〇〇年から前四九〇年ごろ，アルミデスの子としてアテナイに生まれ，前四三八年以後に没したと推定される。はじめ絵画を学んだが，のちに彫刻家を志してアゲライダスおよびヘギアスの門に学んだ。彼は彫刻家としての才能に恵まれ，多くのすぐれた神像を制作し，古典前期(前五世紀)の「崇高様式」を確立した。その作風は単純にして明晰，個々の感情を超えた高邁な精神性を示している。有名な*パルテノンの大彫刻は今日に残る彼の様式を伝える唯一の原作である。守護神アテナを賛える東西両破風彫刻，上部四面を取巻く九四面のメトープ，壮大なパナテナイアの行列を主題とした全長一六三メートルの大フリーズ，これらは彼の構想と直接の指導のもとに制作されたものである。古代の文献が伝える主要作品には初期の『アテナ・アレイア』『アテナ・プロマコス』『アテナ・レムニア』『アテナ・パルテノス』，オリンピアの『ゼウス坐像』などが知られる。これらの像はいずれも青銅もしくはクリュセレファンティノス(黄金と象牙)で作られていたが，その原作は残らず，わずかに『アテナ・レムニア』の頭部，ならびに『アテナ・パルテノス』の小規模の大理石の模刻が残されているにすぎない。古代の記録では彼は『アテナ・パルテノス』の像の制作のおり，汚職の罪で投獄され，前四三八年アテナイで没したと伝えられているが，彼はその後オリンピアで彼の最大の傑作『ゼウス坐像』を制作しているから，この記録は誤りである。〈前田正明〉

フェドートフ **Pavel Andreevich Fedotov** (一八一五—五二) モスクワの下級士族の家に生まれ(七月四日)，陸軍幼年学校を卒業，ペテルブルグの近衛連隊で軍務に服す(一八三四—三八)。絵はほとんど独学で，業余に歩いて兵士や市民の生活情景を写した，多数のデッサンやクロッキーがある。自立後，貧乏貴族や新興成金の虚栄の生活を風刺した『新参の騎士』(一八四六)，『少佐の求婚』(一八四八)によって名声を博したが，当時から急激に強まった社会反動の波が彼を貧窮と苦悶の底に追い込む。しかし精神病院での悲惨な死(一一月二六日)に先だつ数年間にも『貴族の朝食』(一八四九)，『アンコール，もいちどアンコール』(一八五二)などの秀作があり，とくに後者では風刺のモチーフが哀切感のこもる暗喩的全体の中に溶け込んでいる。彼の遺文中にも「美術におけるゴーゴリ的方向の存在権をめざして全力を傾ける」とあるが，ロシア美術史上，批判的リアリズムの先駆の役割はもっぱら彼の業績に帰せられる。〈松谷　彊〉

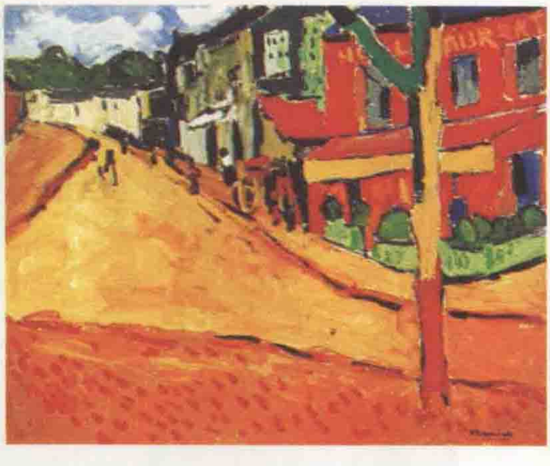
フェニキア美術 ——びじゅつ ⇨古代地中海の美術

フェノロサ **Ernest Fenollosa** (一八五三—一九〇八) アメリカの東洋美術史家。マサチューセッツ州セーラムに生まれる(二月一八日)。ハーバード大学哲学科および大学院を卒業後，明治一一年(一八七八)八月来日，東京大学で哲学・経済学を講じ，かたわら日本美術を研究し，その独自性を認めて啓蒙と復興に努力した。明治一五年，「美術真説」

の講演をおこなって、当時の画壇が西洋画熱と文人画熱にうかされていたのに対して、日本美術の優秀性を説き、伝統的な日本画の復興を力説した。また、第一回内国絵画共進会の審査顧問となり、第二回同会で*狩野芳崖を見出し、鑑画会を開催して新日本画の創造に努力した。一方、古美術の研究・保存を説き、彼自身その収集に努めている。明治一九年、岡倉覚三(天心)と京阪地方の古美術の調査をおこない、法隆寺夢殿で救世観音を発見、また同年、天心と美術調査に欧米へ出張し、美術博物館、美術行政・教育の視察をおこなう。帰朝後、東京美術学校設立の準備に当り、二二年開校後はその運営と指導に当った。翌二三年七月、帰米してボストン美術館の東洋美術部管理者となる。前年自分のコレクションをウェルド博士に譲ってボストン美術館へ寄贈したが、これは現在もウェルド・フェノロサ・コレクションとして保管されている。明治二五年以後は東洋美術に関する講演や浮世絵研究をおこない、また美術教育の新方式「フェノロサ・ダウ方式」を実施し、二九年に再来日して東京高師の英語教師をしながら浮世絵展を開催したが、三三年帰国。明治三九年『エポックス』を書き、未完のまま渡欧、四一年九月二一日ロンドンで客死した。翌四二年遺骨を大津の園城寺法明院に移納した。〈竹田道太郎〉

📖栗原信一著『フェノロサと明治文化』(一九六八・六芸書房)

フォービスム 〈左〉マチス「ジプシー」(1905—06) 油彩 55×46cm サントロペ アノンシアード美術館 あらゆる物体の固有色を自由に原色に変えてしまうフォーブの主観性がよく示されている 〈下〉ブラマンク「マルリ・ル・ロアへの道」(1905—06) 油彩 パリ近代国立美術館 単純な構成と単純な色彩で描かれたフォービスムの典型的な作品



フェルメール Jan Vermeer van Delft (一六三二—七五) 一七世紀のオランダ風俗画を代表する画家。デルフトに生まれ、同地に没した。生涯についてはほとんど知られておらず、またその評価も長いあいだ埋もれていて、一九世紀半ばになってようやく真価が認められるようになった。わずかな記録によれば、彼は画商の子として生まれ、一六五五年、父の死後その業を受継いだ。画家としてはレンブラントに学んだカレル・ファブリティウスの影響を受けているが、二人の間に師弟関係があったかどうかは不明である。一六五三年デルフトの画家組合に登録され、同年カタリーナ・ボルネスと結婚。六二—六三年、六九—七〇年の再度にわたって画家組合の幹部の一人であったことは確かである。しかし、その晩年についてもくわしいことはわからず、恐らくかなり苦しい経済状態の中に生涯を終わったことと思われる。

彼はきわめて遅筆であり、しかもほとんどが小品で、現存する作品は四〇点ほど。一人ないし二人の人物の家庭内の日常生活を描いたものが大部分で、ほかに宗教的題材のものもある。また、わずか二点にすぎないが風景画もあり、とくにハーグ国立美術館蔵の『デルフトの街の風景』は名作として名高い。彼の絵は色調が見事である。赤、青、黄などの精妙な対比によって描き出された室内情景は、あたかも晴れた日の北欧の朝の大気そのものを思わせるような明るく澄みきった柔らかい光と色の調和の中に、しっとりとした情趣と静謐感にあふれている。初期の明るい部分と暗い部分のくっきりした対比は、後年になるほど柔らげられている。作品としては、上記のほかに『手紙を読む女』(ドレスデン美術館)、『牛乳をつぐ女中』(アムステルダム王立美術館)、『ターバンの少女』(ハーグ国立美術館)、『レースを編む女』(ルーブル美術館)などがとくに有名。〈嘉門安雄〉

📖美術出版社編『フェルメール』(一九七〇・美術出版社)

フォイエルバハ Anselm Friedrich Feuerbach (一八二九—八〇) ドイツの画家。九月一二日シュパイエルに生まれる。有名な哲学者・法学者を生んだ学者の家系に属している。一八四五—五三年デュッセルドルフでシャドー Wilhelm von Shadow (一七八九—一八六二)、ミュンヘンでラール Carl Rahl (一八一二—六五)、パリでクーチュール Thomas Couture (一八一五—七九) に学んだ。五五年イタリアに旅してベネチア派に傾倒し芸術的故郷を見出した。七三年ウィーン美術学校教授に招かれたが、七六年職を辞してイタリアに戻り、一月一四日ベネチアで没した。後期ロマン派の理想主義的画風で、『メデア』(一八六七・ミュンヘン美術館) など古典神話に多く題材を求め、神秘的な美を追求した。肖像画の秀作も多い。〈野村太郎〉

フォション Henri Focillon (一八八一—一九四三) フランスの美術史家。ディジョン生まれ(九月七日)。父は銅版画家として知られた。エコール・ノルマル・シュペリエールで学んだ後、リヨン大学文学部(一九一三)、ソルボンヌ(一九二五)、コレージュ・ド・フランス(一九三八)などの教授を歴任、第二次大戦中アメリカに渡り(一九三九)、エール大学で考古学と美術を講じたが、三月三日同大学所在地のニューヘブンで死去。中世美術の詳細な分析的研究書のほか、版画や、近代・現代の絵画に関する書も著わしている。主著『ピラネージ』(一九一八)、『仏教芸術』(一九二一)、『北斎』(一九二四)、『一九、二〇世紀の絵画』(一九二八)、『ロマネスク彫刻』(一九三一)、『形の生命』(一九三四)など。〈鹿島　享〉

フォートリエ Jean Fautrier (一八九八—一九六四) フランスの画家。五月一六日パリに生まれ、一九〇九年イギリスに渡って王立美術院、次いでスレード美術学校で絵を学んだ。しかし、第一次世界大戦に召集されて帰国、戦線で重傷を負い、二〇年やっとパリに戻って表現主義的な制作をつづける。その後、えび茶色、黒、灰色、青の各時代をへて次第に抽象表現にすすみ、四〇年には対独レジスタンス運動の渦中に身を投じながら、パリ郊外シャトネーに隠れて『人質』を連作、四三年と四五年にドルーアン画廊でこれを発表して一大旋風を巻き起こした。それらは画布に紙や石膏を付着し、ナイフやこてでかたどり、絵具やパステルの粉で彩色した戦禍にゆがむ悲痛な顔の連作であった。こうして画壇に復帰後は、独自のマチエールによって*アンフォルメルの救世主と評されながら、一連の『物体』や『裸体』などの作品群を生み、また五七年にはハンガリー動乱を主題とした『パルチザン』を発表、六〇年ベネチア・ビエンナーレ展で国際大賞を受けるなど、第二次世界大戦後の美術界の中心作家の一人として活躍した。六四年七月二一日死去。〈富山秀男〉

フォービスム fauvisme フランス 野獣派あるいは野獣主義と訳される。二〇世紀初頭フランスを中心に起った絵画運動。フォーブとも略称される。これは美術批評家ルイ・ボークセルの命名によるもので、この言葉はむしろ驚愕と批難から発している。同様の意味で彼はキュビスムの命名者としての栄誉もになっている。一九〇五年秋、パリのサロン・ドートンヌの一室に、*マチス、*マルケ、*ルオー、*マンギャン、*ブラマンク、*ドラン、*フリエス、*ブラックら一二人の色彩の奔流するような絵が、アカデミックな彫刻をとりかこむように飾られていた。これらの激越な絵画に仰天したボークセルは叫んだ「見給え、これはまるで野獣たち les fauvnes にとりかこまれた*ドナテロだ」。そしてこの部屋は「野獣の檻」となった。同年春のアンデパンダン展でも、すでにこの野獣たちの檻はあった。ジャーナリズムはこぞって批難の嘲笑をあびせた。フォービスムはこうして誕生した。グループとしての活動は短命であり、一九〇七年末にはすでに消滅している。この年*キュビスムの誕生をみるが、マチス、ブラック、ドランはキュビスムにも貢献している。彼らはその後自己の資質をさぐりつつそれぞれの開花をみせ、現代絵画の多彩な展開に寄与してゆく。

一九〇〇年前後のパリは、とくにベル・エポック(美しい年代)と呼ばれる。世紀末から二〇世紀初頭にかけて、ヨーロッパは一時的だが小康状態になり、人々は平安で安逸な生活を楽しんでいた。*アール・ヌーボー、ユーゲントシュティル、モダン・スタイルという若い様式が一八九〇年代のヨーロッパで生まれ、装飾美術・工芸として生活の中に浸透しはじめてゆく。視覚の優位を説き、光の反映としての現実界を色彩の対比、補色の原理を適用して忠実に移しかえていた*印象主義は生命力を失い、機械的な写実主義に陥ってい

た。*ナビ派も実作の上でははなばなしいものを示してはいない。*スーラは若くして突然の死にみまわれ、*ゴッホは狂死し、*ゴーギャンは無理解のうちにタヒチにある。*セザンヌはプロバンスにひきこもったままパリを見捨てた。第三共和政の小市民的性格がしっかりと根を張って、外見上のはなやかさにかかわらず、底はよどんでいた。こうした社会環境と美術状況の中で、未来のフォーブの画家たちは青年期を迎えていた。フォーブのリーダーとなるマチスは、一八八九年エコール・デ・ボーザールの*モローの教室に入る。ここにはルオーがいた。モローの教室の自由で活気ある雰囲気のなかで、マチスはマルケ、カモアン Chales Camoin (一八七九—一九六五)、マンギャンと友情を結ぶ。モローは他のアカデミシアンとは違って、異教的な題材を鮮烈な色彩で描き、「造形的な手段によって内面感情を表現する」ことを絵画の目的とし「美しさという観点から選ばれた色彩の必然性」によってのみ絵画は成り立つことを説いた。モローの死後、アカデミー・カリエールでマチスはドラン、*ラプラード、ジャン・ピュイ Jean Puy (一八七六—一九六〇) と知りあい、ドランは独学で絵を描いていた友人ブラマンクを連れてくる。またレオン・ボナのアトリエにいた*デュフイ、フリエス、ブラックらとも連繫ができる。最後に、オランダ生まれの*ドンゲンが合流する。こうして、フォーブのグループは、マチスの才能と強い指導力の下に徐々にかたちづくられていった。すでに一八九八年ごろ、マチスとマルケは、点描法を脱けだして、構成的ではあるが純粋な色調を使った内面感情の表出を試みていた。彼らに刺激を与え、同時に確信をもたらしたのは、一九〇一年のアンデパンダン展におけるゴッホの大回顧展であり、ドランとブラマンクにとっては、とくに決定的であった。一九〇一—〇三年のアンデパンダン展で彼らは足並みを揃えてゆく。一九〇三年のサロン・ドートンヌは同年死んだゴーギャンの記念展を開く。この間接の師ゴッホとゴーギャンが、フォーブの主張に正統な拠りどころを与える。そして一九〇五年のデモンストレーションとなるのだが、翌年のアンデパンダン展にブラックが、秋のサロン・ドートンヌにはドンゲンが加わり、ここにフォーブの全画家がそろう。同展で催されたゴーギャン大回顧展が、フォーブの勝利と終焉を見守ったことは象徴的である。フォーブの画家たちに共通するものは、造形手段の純化、純粋な色調をつかって人間の内面感情と外的現実とを照応させること、絵画の平面性を尊重すること、したがって装飾性(モーリス・*ドニのいうような)を切り捨ててはいないわけだが、ここから生まれるものは、生命のダイナミズムであり、常套を排する青春の燃焼であった。それは、印象主義の「みるよろこび」にとどまることなく「視覚ではとらえることのできないエネルギーの世界の表現」(デュフイ)をめざしたものであった。その表現とは、一般に解されているような方法の放棄を意味するのではなく、「表現とは、顔をねじまげたり、激しい動作を誇示したりという激情のなかにあるのではない、むしろそれは私の絵の画面の配置の仕方にある」(マチス)のであり、表現とフォルムとは情熱の転位を求めてある秩序を形成していたといえる。だが、高い質を保ちながらこの秩序のバランスを続けてゆくことは不可能に近い。それゆえ、フォービスムは、因襲を拒否し、自己に立ちかえって原点を求めた現代絵画の燃焼する青春ともいえよう。〈小川栄二〉

フォール Elie Faure (一八七三—一九三七) フランスの美術史家・評論家。四月四日ボルドー近くのサント・フォア・ラ・グランドに生まれる。二人の兄も著名な農学者、外科医となったような環境で育ち、小説や詩も書いた。彼は美術作品が単にその美によってだけ評価されるのでなく、文明のもつ生命の息吹きの表現として鑑賞されるべきだという考えに立って四部からなる『美術史』(一九〇九—二一)を著わし、*マルローやルネ・*ユイグらにも大きな影響を与えた。パリで没。ほかに『形のエスプリ』(一九二七)などがある。〈鹿島 享〉

フォンタナ Domenico Fontana (一五四三—一六〇七) イタリア・ルネサンスの建築家。ルガノ湖畔のメリデに生まれ、主としてローマおよびナポリで活躍した。古代建築やミケランジェロ、ビニョーラの建築を研究し、モンタルト枢機卿(のちのシクストゥス五世)の寵をうけ、サンタ・マリア・マジョーレ大聖堂の礼拝堂、ビラ・ネグロミを建て、彼の主任建築家となった。そのほか、バチカン宮の図書館、パラッツォ・ラテラノ(一五八六)、パラッツォ・デル・クイリーナの増築などをはじめ、街路・広場の設計・拡張、あるいは噴泉・オベリスクなどを設置することによってローマ市街の都市計画に参画した。とくに*ポルタの協力を得て、ミケランジェロ設計のサン・ピエトロ大聖堂の円蓋を完成し、サン・ピエトロ広場のオベリスク(一五八六)を建立したことで知られる。一五九二年ナポリに移り、王宮パラッツォ・レアーレ(一六〇〇起工)を設計した。彼は盛期バロックの先駆者で、その設計理念にはポンペイなどの古代都市が流れていた。ナポリで没。〈浜谷勝也〉

フォンタナ Lucio Fontana (一八九九—一九六八) イタリアの彫刻家。二月一九日アルゼンチンのサンタフェに生まれる。ミラノに移住し、ミラノのブレラ美術学校で彫刻を学んだ。一九三六年から翌年にかけてパリで「抽象=創造」グループに参加。三九年アルゼンチンに渡り、「白の宣言」をブエノスアイレスで発表し、新しい美学を提唱した。翌年ミラノで「空間派」spazialismo を結成し、空間主義運動を起こし(一九四七・第一宣言)、「空間をよぎって光る形」を新しい美学の形成として、運動・色彩・時間そして空間、つまりネオンの光、テレビジョン、建築などに見られる「四次元的存在」を今日の芸術概念として主張した。そして、カンバスに鋭い切れ目を入れたカッティング作品によって、絵画と彫刻の極限としての「空間概念」の創造を示し、広く知られるようになった。その運動は、若い芸術家に大きな影響を与えた。晩年は影に関心をいだき、切抜き影絵のようにシルエットの連作を残した。六八年九月七日ミラノで没。〈大島辰雄〉

滝口修造解説『現代美術25 フォンタナ』(一九八四・みすず書房)

フォンタネージ Antonio Fontanesi (一八一八—八二) イタリアの画家。北イタリア、ボローニャ近傍のレッジォ・エミリアで二月二三日に生まれた。同市の美術学校を卒業。一八四八年、革命に投じ、ガリバルディの軍に参加。のちジュネーブに移って風景画を修業して名をなす。パリにもおもきドービニー、トロワイヨンらと交わり、バルビゾン派の影響を受け、六九年には王立トリノ美術学校教授となる。七六年(明治九)日本政府の招きで来朝し、工部美術学校教授として日本ではじめて洋画の正式な基礎的技術を伝えた。その門から*浅井忠、*小山正太郎、松岡寿、*山本芳翠らが輩出している。しかし、風土病と学校の熱意欠如を不満として一八七八年日本を離れ、王立トリノ美術学校教授に復職、全イタリア美術展に大作を出品して活躍したが、四月一七日トリノ市で没した。〈竹田道太郎〉

フォンテンブロー派 ——は フランスの画派の呼称。フランソア一世は一五三〇年、フォンテンブローの城館の大増築にさいし、イタリアからイル・ロッソ、プリマチッチョ、アバーテらの芸術家を招いてその内部装飾に当たらせたが、以来この地はイタリア・ルネサンス芸術のフランス

フォンテンブロー派 「愛のアレゴリー」(1590ごろ) 130×96cm ルーブル美術館 評論家ユイグがフォンテンブロー派についての論文 (1947) で、「神話的情景」と名づけた名作の一つ

フーケ 「フランス王シャルル7世の肖像」(1450―51ごろ) 板絵 86×72cm ルーブル美術館 現存する作品の中でも最初期のもの

ブーサン 「オルフェウスとエウリディケ」(1650ごろ) 油彩 120×200cm ルーブル美術館 ギリシア神話を主題にした作品

ブーシェ 「水浴のディアナ」(1742) 油彩 57×73cm ルーブル美術館 ルイ15世様式の典型的傑作で，巨匠としての名を確立した作

各地への導入の窓口になり、ここに根を下ろしたスタイルは、西欧のバロック様式の先駆をなすものとみられている。イタリアから招かれた芸術家たちは、ルネサンス末期の*マニエリズモを基調として、裸女の官能美と宮廷風の優雅美とを調和させた、温和な装飾的様式をつくりあげた。これを第一次フォンテンブロー派と呼び、ジャン・*グーザン（父子）、ジャン・*グージョン、アントアーヌ・カロンらの画家を生んだ。一時宗教戦争の混乱にさいして活動を停止するが、やがてアンリ四世（在位一五八九―一六一〇）の平和再建とともに復活して、第二次の発展をみる。『ガブリエル・デストレとその妹の水浴図』をはじめ、この派の作品には無名のものが多い。しかしフランドル派の影響がかなり強く、やや重厚で装飾性を離れたその画風は、一七世紀のフランス古典派への道を開くものとして見のがせない。

なお、一九世紀にこの地に集まった風景画家たちをもフォンテンブロー派と呼ぶことがあるが、これはふつうバルビゾン派と称している。〈富山秀男〉 ↓バルビゾン派

福沢一郎 ふくざわいちろう （一八九八― ）洋画家。明治三一年一月一八日群馬県に生まれる。東京帝国大学文学部に在学中、彫刻を習う。大正一三年（一九二四）フランスに留学、絵画に転じてキリコ、エルンストの影響を受け、昭和五年（一九三〇）帰国。翌年帰国。一四年シュルレアリスム系の美術文化協会を創立。第二次世界大戦後は欧米やラテンアメリカほかを数回巡遊し、サンパウロ、ベネチアのビエンナーレ展に出品。三二年日本国際美術展最優秀賞、芸術選奨文部大臣賞、三七年現代日本美術展で国立近代美術館賞などを受賞。五三年文化功労者。ドラマチックな叙事詩的作風を特色とし、代表作『よき料理人』『牛』『埋葬』『霊歌』など。〈小倉忠夫〉

フーケ Jean Fouquet （一四二〇ごろ―八一）中世フランスの画家。聖職者の子としてツールに生まれる。一四四〇年代の中ごろ、ローマに滞在したらしく、教皇エウゲニウス四世と随員の肖像画を描いたという記録が残されている。四八年までには故郷ツールに戻っており、まもなく当地でシャルル七世のために肖像画（ルーブル美術館）や装飾画を制作。七五年、ルイ一一世の王室画家となる。肖像画・装飾画のほかに彫刻設計や祈禱書の挿絵なども手がけ、とくに『エチエンヌ・シュバリエの時禱書』『フランス王年代記』『古代ユダヤ物語』など、彼の作といわれる装飾写本は、細密画の最高傑作と考えられ、中世的な雰囲気の中に近代的ともいえる造形感覚を示している。肖像画においても枝葉末節にとらわれない人間把握はルネサンスをこえて近代の造形を予告しているところがみられる。『聖母子』（アントワープ王立美術館）は二翼祭壇画の一枚であるが、そこにみられる色彩のハーモニー、球型とシンメトリーを基本とした画面構成は、フーケの宗教的感情のみならず造形上のたぐいまれな資質と予見性を示している。様式上、彼の作といわれるものは数多いが定かでない。〈小川栄二〉

武家屋敷 ぶけやしき　武士の住居、あるいは屋敷地をさす名称。江戸時代の諸藩では武士たちの農村居住を許さず城下町に集中して居住させ、また城下町内部でも一般庶民の居住地と分離した武士の居住地を設けてそこに住まわせた。このような武士の住居は官舎に似た性格をもち、規模や様式にも身分に応じた一定の基準があった。その屋敷割や住宅の景観は現在でも萩（山口県）・金沢（石川県）・彦根（滋賀県）・新発田（新潟県）・松代（長野市）などの旧城下町に残っている。江戸でも江戸城を中心に大名や直参の武士の屋敷を配置し、江戸城西から北にかけての番町・牛込・神田などが直参武士の屋敷地であった。

住居の形式は士分以上はふつう一戸建てであるが、足軽などの下級武士は組屋敷と呼ばれる長屋（一戸建てあるいは数戸建ての連続住宅）に住んだ。大きさは藩によって異なるが、幕末の彦根藩の平均では、千石で屋敷地約一七五〇平方メートル、建坪約四四五平方メートル、百五十石で屋敷地約七二二平方メートル、建坪約一七六平方メートル、足軽で屋敷地約一五一平方メートル、建坪約五九平方メートルであった。住居の形式は、一戸建てでは周囲に塀をめぐらして門を設け、入口に玄関をかならずつけており、一般庶民の住む町家がこれらを欠いているのと大きな相違を示す。建築様式は簡略化された*書院造で、規模の大きなものは、立派な客座敷、主人の書斎、茶室などを備えている。〈大河直躬〉

傅山 ふざん （一六〇七―八四）中国、明代の書家。字は青主また青竹ともいい、号は石道人その他すこぶる多い。山西省太原の人。明の万暦三五年に生まれた。彼の家は歴代の学者で幼時から学問の道に進んだが、詩文・書・画いずれにも秀でていた。明が滅亡したので悲しんで仕えず、康熙一七年（一六七八）七二歳のときに博学鴻詞科に推薦されたが辞して仕えなかった。彼の書は草書が有名でしかも大幅に書したものがある。画もまた巧みでその水墨山水画は逸脱した妙味があり、かえってその人柄がよく表現されている。康熙二三年に七八歳で卒した。〈杉村勇造〉

プーサン Nicolas Poussin （一五九四―一六六五）フランスの画家。ノルマンディーのレ・ザンドレに生まれ、はじめカンタン・バランに学び、一六一二年パリに出てフェルディナン・エルとラルマンに学んだといわれるが、この時期までのことはあまりわからない。二一年、リュクサンブール宮の装飾にフィリップ・ド・シャンパーニュとともに雇われ、ここで王宮所蔵のラファエロの作品を知って、もともとイタリア古典に深い関心を寄せていた彼はいっそうローマにあこがれた。二四年、

藤島武二 「黒扇」(1909) 油彩 64×43cm 重文 東京 ブリヂストン美術館 ローマに滞在して本場の油絵の技法をみっちりと学んだころ描かれた名作

宿願を達してローマに行き、当時の流行作風であったカラッチ派の作品を学び、*ドメニキーノのアトリエで制作した。彼のもつ明快端正な構図とやや冷たい色調は、この時期の勉強に負うところが大きい。一方、*ベネチア派からも学ぶところがあったが、日とともにますます*ラファエロや古代芸術に傾倒して、ローマや想像の古代風景の中に、均衡と比例の正しい古典的人物を配した独創的な作品を創り出した。二八年、*サン・ピエトロ大聖堂の祭壇画を描くころから彼の名声は内外に高まり、三九年ついに故国フランスのルイ一三世から首席画家として呼び戻された。しかし、パリの画家たちと合わず、四二年ふたたびローマに戻って死ぬまで(六五年一一月一九日)そこにとどまった。彼は、神話や古代史や聖書から取材し、それを前述のように独特の理想風な風景の中に描いたが、その壮大な、洗練され整然とした画面構成や画面情趣はその後のフランス絵画の展開に大きな影響を与え、一七世紀フランスの最大の画家として、またフランス近代絵画の始祖として尊敬されている。作品のなかでは、『エルサレムの破壊』(ウィーン美術史美術館)、『アポロンとダフネ』(ミュンヘン美術館)、『バッカス祭』『フローラの勝利』『アルカディアの牧人』(以上ルーブル美術館)などがとくに知られている。

なおガスパール・プーサン Gaspard Poussin (一六一五―七五) はニコラの義弟(姉がニコラの妻)で、本名をガスパール・デュゲ Gaspard Dughet といい、プーサンや*ロランの影響をうけ、古典的な風景画家として知られ、のちの英・仏の風景画に影響を与えた。 〈嘉門安雄〉

藤田嗣治 「私の居室」(1922) 油彩 130×97cm パリ国立近代美術館 すべすべした乳白色の地に面相筆で線描する独特の技法によってパリ画壇に認められた当時の代表作の一つ

ブーシェ François Boucher (一七〇三―七〇) フランスの画家。九月二九日パリに生まれ、一時フランソア・ルモアーヌに師事したが、まもなくワトーに傾倒。一七二三年アカデミーのローマ賞を獲得して、二七年イタリアにおもむき、ここで当時イタリア最大の装飾画家としての*ティエポロの影響を受けた。三一年フランスに帰り、三四年アカデミー会員、六五年その会長となった。その間、宮廷画家として、ルイ一五世の寵姿マダム・ド・ポンパドゥールの愛顧を受け、画壇に重きをなした。彼はギリシア神話に取材して、いかにも艶麗な女神の姿を描き、また貴族や上流階級の優雅な風俗、あるいはいくぶんくすぐりを交えた愛情場面などを好んで描き、フランス・ロココの典型的画家の一人となった。一方、彼のすぐれた装飾的才能は、王立ゴブラン工場のために多くのタペストリーの下絵を制作し、ベルサイユ宮の王妃の間の装飾を手がけ、また挿絵や版画の分野でも多彩な活動をした。作品はルーブル美術館、ロンドンのウォーレス・コレクションやナショナル・ギャラリー、あるいはニューヨークに多く、『浴後のディアナ』『ジュピターとカリスト』『ビーナスの化粧』など、彼の得意のテーマである。五月三〇日パリで没。写▶501 〈嘉門安雄〉

藤川勇造 ふじかわゆうぞう (一八八三―一九三五) 彫刻家。明治一六年一〇月三一日、香川県高松市に生まれる。同四一年(一九〇八)東京美術学校彫刻科を卒業し、農商務省海外留学生として渡仏し、アカデミー・ジュリアンでジャン・ポール・ローランスにデッサンを学んだ。のち*ロダンに認められて晩年の助手をつとめ、大正五年(一九一六)帰国。同九年二科会に彫刻部創設されるに当たり会員として迎えられ、その主宰する番衆技塾で多くのすぐれた後進を指導した。昭和一〇年(一九三五)帝国美術院会員に任命され、二科会を辞し、同年六月一五日没した。ロダンの激情的な作風とは対照的に、堅実で静謐な表現をとり、温和な魅力ある作風を示した。代表作に『ブロンド』『シュザンヌ』『裸』などがある。 〈三木多聞〉

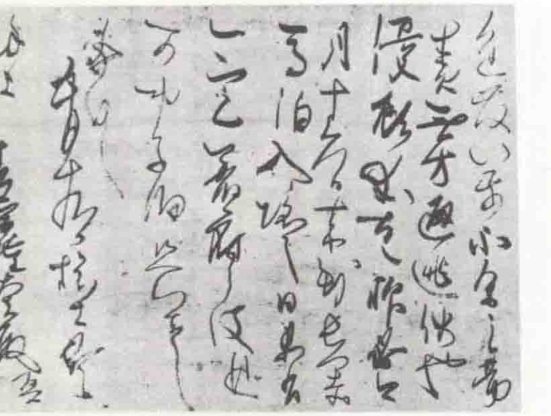
藤島武二 ふじしまたけじ (一八六七―一九四三) 洋画家。慶応三年九月一八日鹿児島市に生まれる。中学時代、日本画を学び、第二回内国絵画共進会(一八八四)に出品、上京して明治一八年(一八八五)*川端玉章の門に入り、玉堂と号した。明治二三年から曾山幸彦について西洋画を学び、さらに松岡寿・*山本芳翠の指導を受け、二五年明治美術会会員となったが、郷里の先輩*黒田清輝に私淑していた。一時、三重県津市の県立中学校助教諭となったが、二九年、東京美術学校に西洋画科が新設されると黒田の推薦で助教授となる。以来、白馬会会員となり、黒田清輝の外光派の影響を受けるが、やがて浪漫主義の作風に移り、『天平の面影』『蝶』などを発表した。また文芸誌『明星』の挿絵やカットを描く。三九年からヨーロッパへ留学し、パリでフェルナン・コルモンに、転じてローマでカロリュス・デュランの指導を受け、各地を回って画技を体得し、四三年帰国した。滞欧中の作品には『チョチャラ』『黒扇』『ヴィラ・デステの池』などがある。帰国後、東京美術学校教授となり、また川端画学校に洋画部を新設して後進の指導に当たった。大正二年(一九一三)文展洋画部の二科設置運動にも参加したが、結局文展に残留し、のち文展・帝展審査員を経て、一三年帝国美術院会員となり、『芳恵』など東洋的人物画の完成に努めた。昭和初年からは日本的風景画の完成に力を注いで全国に画想を追い、『東海旭光』『耕到天』など豪放にして華麗な近代油彩画境を完成した。昭和九年(一九三四)帝室技芸員。一二年第一回文化勲章を受け、美校油画科主任となったが、一八年三月一九日没した。 〈竹田道太郎〉

藤田嗣治 ふじたつぐじ (一八八六―一九六八) 洋画家。明治一九年一一月二七日東京に生まれる。当時陸軍一等軍医嗣章の次男で、四人姉弟の末子。明治四三年(一九一〇)東京美術学校西洋画科を卒業。白馬会や東京勧業博覧会に出品。大正二年(一九一三)フランスに渡り、モディリアニ、スーティンらと知り合った。パリのシェロン画廊で同六、七年の二回個展を開き、八年サロン・ドートンヌに出品して六点全部が入選し、その年のうちに会員、一〇年には審査員となった。乳白色の地に面相筆で線描した裸体画などに、西洋人にはまねのできない独創性を発揮し、輝かしい評価を得てエコール・ド・パリの一員となる。一二年サロン・デ・チュイルリー会員、一五年サロン・ナシオナル・デ・ボーザール審査員となり、また、帝展に作品を送り、審査員にあげられた。昭和四年(一九二九)に一七年ぶりに帰国、東京で個展を開いて、翌年パリに戻る。南アメリカ諸国、メキシコ、アメリカを巡遊して八年にふたたび帰国し、翌年二科会会員に推挙される。一四年アメリカ経由でパリに着くが、翌年戦火を避けて帰国。一六年二科会を辞して帝国芸術院会員となり、戦争記録画制作のためたびたび従軍し、その業績により昭和一七年度の朝日文化賞を受けたが、第二次世界大戦後の二四年離日し、ニューヨーク滞在ののち翌年パリに戻った。三〇年フランス国籍を得て、三二年レジオン・ドヌール勲章を受け、翌年ベルギー王室アカデミー会員に推挙された。三四年にはカトリックの洗礼を受け、レオナルド・フジタとなった。晩年は宗教的主題の制作が多い。四一年みずから設計したフランスの「平和聖母寺・フジタ礼拝堂」を完成、四三年一月二九日チューリヒで没した。代表作は『巴里風景』『私の居室』『五人の裸婦』『猫』『カフェにて』など。 〈小倉忠夫〉

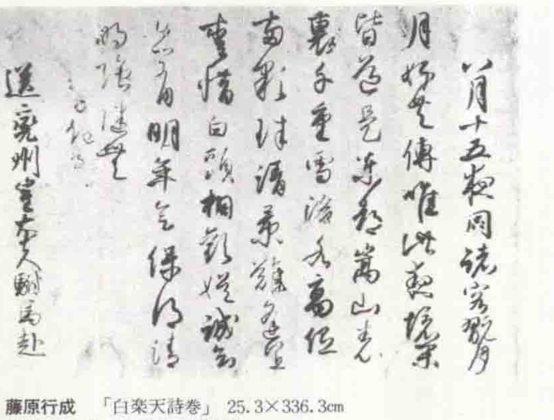
▢岡本謙次郎著『日本近代絵画全集7 藤田嗣治』(一九六四・講談社) ▽成橋均他編『猫と女とモンパルナス―藤田嗣治』(一九六九・ノーベル書房)

ブーシャルドン Edme Bouchardon （一六九八―一七六二）フランスの彫刻家。ロココ趣味の彫刻と訣別して古代彫刻に戻る。五月二九日ショーモンに生まれ、クストー（一六五八―一七三三）に学ぶ。一七二二年ローマ賞を得て、一〇年間ローマに滞在して多くの評価をうける。帰国後、パリ市の注文によりグルネル街の「四季の泉」の製作にあたる。ベルサイユ宮のヘラクレスの間におかれた『ヘラクレスの棒で弓を削るキューピッド』は、筋骨の目立つ姿がロココ趣味のキューピッドに馴れた人人の目には不評であった。製作に年月をかけるため寡作であったが、『ルイ一五世の騎馬像』は一四年の歳月を費やしても完成を見ず、没後ピガールの手で完成された。コンコルド広場に建てられたこの騎馬像は大革命の際に破壊され、現在は消滅している。五月二九日パリで没。〈北原一也〉

フージュロン André Fougeron （一九一三― ）フランスの画家。パリに生まれる。製図を学んだが、のち夜間研究所に通い、絵画に専念。はじめは表現主義的な絵を描いていた。一九四二年サロン・ドートンヌの会員となる。「フランス伝統青年画家」のグループと同じ傾向を追求していたが、第二次大戦後イタリアを旅行し、帰国後『イタリアの女たち』（一九四七）、『市場の女たち』（一九四八）を発表、社会主義レアリスムへと向かう。北フランス炭坑地帯を描いた『炭坑地方』連作で、決定的に社会主義レアリスムの道をとる。労働者の生活をテーマに、地方性を密着させて「現代の歴史画」をもくろみ、一部に評価は高い。〈小川栄二〉



藤原佐理 「離洛帖」（991） 30.5×63.9cm
部分 国宝 東京 畠山記念館



藤原行成 「白楽天詩巻」 25.3×336.3cm
部分 国宝 東京国立博物館

藤原佐理 ふじわらのすけまさ （九四四―九九八）平安中期の能書家。左少将敦敏の長男、祖父は小野宮太政大臣実頼。一八歳のとき散位で昇殿を許され、従五位下に叙せられた。二三歳で右近権少将となり、このころの手蹟として『詩懐紙』（国宝）がある。佐理は*小野道風・*藤原行成とともに「三蹟」と称せられているが、年代的にはちょうど中間に位し、晩年には超逸するが、若いころは道風の盛名を追っていたもようで、これにもその影響がうかがえる。しかし早く一家を成し、三九歳で殿舎の門額を書し、さらに『宋史・日本伝』に永延二年（九八八・宋の太宗の端拱元年）僧嘉因らによって宋帝に献上された品目の中に『参議正四位上藤佐理手書』二巻があるという事実は、その声価のほどを示すものである。のち大宰大弐として任地筑紫（九州）にあったとき、天皇はわざわざ使をもって手本を求めたという。

筑紫赴任の途中、正暦二年（九九一）に書かれた『離洛帖』は一家を成した後の、彼のもっとも信ずべき手蹟で、四九歳といえば老境とはいえないが、五五歳で没した彼としては、最後に至り得たところをうかがうに足る。これによれば、佐理の晩年の書はいわゆる和様ではなく、つとめて唐風を志向したもののようである。このほかにも佐理の書状といわれるものが数通あるが、右には及ばず、伝佐理という歌切の類はみな彼の書とは認められていない。〈伏見冲敬〉

藤原隆信 ふじわらのたかのぶ （一一四二―一二〇五）平安末から鎌倉初めにかけて活躍した宮廷画家。藤原為隆の子で、定家の異父兄。廷臣として上野介、若狭、越前の守を歴任、右馬権頭、右京大夫、正四位下となる。建仁元年（一二〇一）法然に従って出家し、戒心と号した。承安三年（一一七三）常盤光長とともに最勝光院御堂の障子絵（平野・日吉御幸図）を描き、とくに隆信は肖像画が得意であったため人物の部分を担当したといわれる。確かに人貌の写実描写にすぐれていたらしく、新しい肖像画の一形式を確立し、似絵の先駆者としてとくに有名である。確実な遺品はないが、神護寺に伝わる源頼朝、平重盛、藤原光能の三像は、彼およびその一派の制作と考えられている。似絵の名手とうたわれる信実は彼の子で、またその子孫には為信、豪信ら高名な肖像画家が生まれている。なお歌人としてもすぐれ、『千載集』などに多くの歌をのこすほか、家集にも『藤原隆信朝臣歌集』がある。〈村重 寧〉

藤原定家 ふじわらのていか （一一六二―一二四一）鎌倉初期の歌人・歌学者。藤原俊成の子。初名光季、ついで季光、さらに定家と改名した。貞永元年（一二三二）出家して明静と号した。官位は正二位・権中納言に至った。元久二年（一二〇五）後鳥羽院の勅撰になる『新古今和歌集』、さらに貞永元年に後堀河院の勅撰になる『新勅撰集』の撰者をつとめるなど、鎌倉初期歌壇の重鎮にあった。家集に『拾遺愚草』がある。また、『古今和歌集』『後撰和歌集』『源氏物語』など多くの歌集・物語などの古典の書写校訂をおこない、『毎月抄』『詠歌大概』などの歌論書を著わすなど、多くの業績を残し、仁治二年八〇歳で没している。その書はきわめて奇癖に富むが、筆力は強く、歌人としてまた歌学者としての尊崇から、その筆蹟も喧伝されつづけてきた。とくに彼の主張した歌論と茶道の精神が融合し、室町時代の茶人、武野紹鷗（一五〇四―五五）ははじめて定家筆と伝える「小倉色紙」を茶席の掛物に用いた。もともと、定家の歌風を踏襲しようとした二条・冷泉・京極など歌道の家々が、その書風までも模倣したことから、定家の書流「定家流」が発したといえる。後世、*小堀遠州・松平不昧（一七五一―一八一八）や冷泉為村（一七一二―七四）などの茶人や歌人らはその名手であった。*近衛信尹や烏丸光広（一五七九―一六三八）も一時、彼に範をとるなど、その追随者は多い。〈古谷 稔〉

藤原行成 ふじわらのゆきなり （九七二―一〇二七）平安中期の能書家。右少将義孝の子、一条摂政伊尹の孫。父が早く没したので、祖父に育てられた。長徳元年（九九五）蔵人頭に任じ、同三年右大弁、長保三年（一〇〇一）三〇歳で参議に列した。このころから能書の名高く、殿舎の門額を書き、中宮に奉る古歌集の冊子を依頼され、また皇太子の命により、御手本を揮毫するなどのことが記録されている。位階を重ねて長和二年（一〇一三）正二位にすみ、寛仁二年（一〇一八）に権大納言にいたった。これにちなんで行成の手蹟を「権蹟」という。*小野道風・*藤原佐理と合わせて「三蹟」と呼ばれるが道風とは世代を異にし、和様書風の完成者となった。そしてよい継承者を得て、本朝書法の流祖として、長く後世に影響を与えた。すなわち、伊房・定信・伊行・行能らの能書家を相ついで出したこの家系は、行成の邸を改めた寺の名によって「世尊寺流」と呼ばれ、鎌倉時代にいたるまで禁廷の重要な文書の書写にたずさわり、多くの人人がこの流派を学んだ。

行成は当時の流行であった唐の白楽天の詩を何度も揮毫したことは、彼自身の日記にも散見されるが、そのもっとも確実な手蹟として寛仁二年四七歳の奥書のある『高松宮家本』（東京国立博物館蔵）がある。行成は夢に見るほど道風を追慕していたというが、これを見ると道風によって開創された艶媚な日本的用筆をさらに発展させ、いっそう優麗にみがきあげていることがわかる。その他『後嵯峨院本』（大阪、正木家蔵）も真蹟という審定が有力で、同様な傾向を見せるが、この方はさらに温雅である。行成には自筆の書状も残っているが、漢字のみで、仮名の信ずべきものは残されていない。彼の仮名書状というものも伝わっているが、確認はされず、さらには「伝行成筆」として流布している古筆切の類は、いっさい彼とは関係はない。〈伏見冲敬〉

ブーツ Dirk (Dieric) Bouts （一四一〇／二〇―七五）ネーデルランドの画家。ハーレムに生まれ、主としてルーバンで活躍した。その生涯と業績については未詳の点が多いが、*ワイデンの後継者の一人と見られ、ワイデンのドラマティックな要素を避け、写実的なディテールに繊細な情感を盛り込んだ点が特色とされている。とくに風景に新鮮な情緒を与えている点は、高く評価される。代表作は一四六四―六七年の祭壇画『最後の晩餐』（ルーバンのサン・ピエール聖堂）で、ほかにミュンヘンのアルテ・ピナコテークとブリュッセル王立美術館にも宗教画の作品がある。息子二人も画家として知られる。〈野村太郎〉

仏画 ぶつが 仏教絵画の総称であるが、その用途により、礼拝用、荘厳用、大衆教化用など、多くの種類がある。礼拝用とは法会や修法のさいの本尊として描かれた仏画であり、荘厳用とは堂

塔の内部を荘厳する目的で描かれたもので、主題の上では他の用途のものと重複する場合が多い。大衆教化用とは、経典の内容や仏伝などの説話を大衆にわかりやすく絵画化したものをいう。また仏画を教派別に、顕教画、密教画、浄土教画、禅宗画というように分類することがおこなわれている。(1)顕教画は釈迦仏関係の主題が多く、法華経関係がこれに含まれる。その他では薬師関係、弥勒関係、盧舎那仏関係の仏画があるが、一般的に奈良仏教ないし、その伝統を受けた教派では、この種類の仏画が多い。(2)密教画は最澄・空海らによって伝えられた純密とそれ以前の雑密があるが、多面多臂の異様な形や忿怒相をしたものなど、特異な形相の尊像が多い。主題では両界曼荼羅図をはじめ、各種の*曼荼羅や、不動明王、五大尊、十二天像などが多い。(3)浄土教画は、阿弥陀関係のものがほとんどで、阿弥陀浄土図、阿弥陀来迎図がおもな主題であるが、地獄をはじめとする六道や、その救世主地蔵尊を扱ったものもこれに含まれる。(4)禅宗関係としては、独自の主題はないが、達磨や羅漢などが多く、また観音も、楊柳観音・水月観音などとくにこの教派で盛んに描かれた主題のものがある。いずれも表現法としては宋元画の影響が強く、禅宗画としての特色がみられる。

次に、主題内容から仏画を整理すると、礼拝を主目的とした尊像画と、経説や仏教説話を絵画化した経変または変相と呼ばれる説話図の二種に分けられる。(1)尊像画は原則として礼拝される本尊画で単独像ばかりでなく、脇侍や眷属、さらに供養者を描きこんだ群像形式のものも少なくなく、また密教の教理に従って尊像を図式的に配置した曼荼羅もこれに含まれる。このほか、仏・菩薩などの尊像ではないが、羅漢画や教派の祖師、高僧像も尊像画的性格が強い。また、密教では尊像画の図様や曼荼羅の構成を師から弟子に伝えることがおこなわれ、これらの図様が伝写されている。その場合、ふつうは素描的な墨書きでおこなわれるが、淡彩を施したものも少なくない。また諸種の*図像を集めて整理した図像集も多く残されている。これらは一般に白描図像とか密教図像とか呼ばれるものである。(2)経説や仏教説話を絵画化したものとしては、仏伝関係がまずあげられる。釈迦の前生の物語を描いた本生説話図（例、玉虫厨子台座側面）や絵因果経、仏伝図、さらに仏涅槃図、涅槃図の周囲に釈迦一代の重要事跡を描いた八相涅槃図などがそれで、絵をみることによって物語の筋がたどれるように表現されている場合が多い。経の大意を描いたものは経変と呼ばれるが、日本では経変という言葉はあまり使用されず、曼荼羅の名称をつけて呼ぶ場合が多い。法華経曼荼羅は、法華経各品の主要場面を描きこんだものであるが、このほか法華経絵巻・観音経絵巻や、法華経の経文を中央に塔形に書写して、その周囲に内容を絵解きした図を配置したものもある。金光明最勝王経でこれと同形式のものを描いた金光明最勝王経宝塔曼荼羅はとくに知られている。華厳経では善財童子の五十五所歴参図が、絵巻、額装、一幅に整然と配置したものなど各種つくられている。また密教の祖師八人の行状を描いたものもこの種に入る。浄土教関係では、阿弥陀浄土における阿弥陀三尊とそれをめぐる諸聖衆、極楽の仏殿や荘厳の有様を描いて浄土曼荼羅と通称されるが、所依の経典や感得した人の説話によって独自の名称がつけられている。大無量寿経所依で智光感得の智光曼荼羅、観無量寿経所依で当麻寺蓮糸織成の伝説ある当麻曼荼羅、この異本である清海曼荼羅などがそれで、各系統本が伝えられている。また、阿弥陀が往生者を迎えにくる光景を描いた阿弥陀来迎図が盛んに描かれた。その多くは阿弥陀二十五菩薩来迎図の名でよばれるように、阿弥陀が多くの聖衆をしたがえて雲に乗って飛来する図様であるが、阿弥陀三尊が山間から現われる山越阿弥陀形式のものもあり、俗界から水火の二河の中央にある白道を通って、浄土へ渡ることを示す二河白道図も浄土教関係の経変である。浄土と対照する六道すなわち地獄・餓鬼・畜生・阿修羅・人・天の六世界を描いた六道絵は浄土信仰の根底をなす厭離穢土、欣求浄土の思想を具体的に示すもので、絵巻に、壁画に掛幅にと盛んに描かれた。なかには地蔵菩薩が描きこまれて罪人を救出する場面もあり、雲に乗って飛来する地蔵来迎図も描かれている。また、地獄の閻魔以下十王が罪人を裁く十王図や、それに地蔵が結びついた地蔵十王図などが浄土教関係の説話図としてあげられる。このような経変ないし説話図は、これを本尊として礼拝するよりも、大衆教化に用いる場合が多かった。

日本の仏画としては、神仏混淆の垂迹画があげられる。これは、仏は神の本地（本当の姿）、神は仏の垂迹（仮の姿）という本地垂迹説にもとづく神仏を習合した日本独自の宗教画である。一般的には、春日大社や熊野三山など神社の神域を景観的に描き、社殿の上方に本地仏を配したものがおこなわれているが、なかには仏の浄土を描きそえたものがあり、春日曼荼羅、熊野曼荼羅、山王曼荼羅など、曼荼羅の名称がついている。このほか、特定の神を人間の姿であらわしたもの（清滝権現、狩場明神など）や、那智の滝や春日の鹿に神格をみたてて描いたものもあり、わが国中世では盛んにおこなわれた。↓別刷「仏画」〈宮　次男〉

□高崎富士彦著『日本仏教絵画史』（一九六六・求竜堂）▽高田修・柳沢孝著『原色日本の美術7 仏画』（一九七〇・小学館）

仏教建築　ぶっきょうけんちく

●インドその他の仏教建築　●中国の仏教建築　●朝鮮の仏教建築　●日本の仏教建築　飛鳥・白鳳時代／和様／大仏様と禅宗様／浄土宗・真宗・時宗・日蓮宗の建築／近世の寺院建築

仏教の集会施設としてだけでなく、仏教信仰の具体的対象物として発達した建築。その宗教と同様インドで発生し、やがて宗教の発展に伴い、アジア各地でそれぞれの特色をもつ建築様式を生み出した。これらの様式はかならずしも仏教特有のものではなく、インドではヒンズー教やジャイナ教の建築との共通性が認められるし、中国や日本では宮殿建築の様式が仏教建築に応用されている。しかし各地の仏教建築でもっとも重要とみなされ、その象徴としての役割を果たしたのは仏舎利を祀る*仏塔で、これは他の建築にみられない特色である。そのほか詳細にみれば、仏像を祀る建築、僧侶の住む僧院などの形式や配置などにもそれぞれの特色が認められる。仏教建築の系統は大きく分けると、(1)発生地であるインド。(2)その影響を直接受けたネパール、セイロン、ビルマ、チベット、カンボジア、タイ、ジャワの諸地方。(3)インドの影響のほかギリシア、ローマ、ペルシアの建築の影響を受けた西パキスタン、アフガニスタンおよび中央アジアの諸地方。(4)中国。(5)中国の影響を受けた朝鮮、日本。以上の五つに分類することができる。また建築構造からみると、インドや(2)(3)の諸地方では煉瓦と石が主材料であるが、中国、朝鮮、日本では木造が主で、そのほかに塼（焼煉瓦の一種）や石が併用されている。またインド、(3)の地域、中国では石窟寺院が発達している。

●インドその他の仏教建築　インドで仏教建築が最初に開花したのは、前三世紀のマウリヤ王朝時代で、信仰の厚いアショカ王の援助もあって、釈迦に関係のあるボドガヤー、サーンチー、サールナートなどの聖地に記念石柱、ストゥーパ（仏塔）、煉瓦造の寺院がつくられた。記念石柱は一本石の円柱の上に蓮弁を刻んだ柱頭、獅子、車輪形の法輪をのせたものである。ストゥーパは半球形の円墳の上に傘状の装飾をのせたものが煉瓦や石でつくられた。ストゥーパの周囲には石柵がめぐらされ、トラーナと呼ばれる日本の鳥居に似た門が立てられた。前一世紀ごろになると石窟が発達し、奥にストゥーパを祀るチャイトヤ窟や、広間の周囲に居室を配置した僧院であるビハーラ窟が各地に見られる。チャイトヤは独立した建築としても存在し、円形平面の祀堂の前面に方形平面の礼拝用の前室をつけたものが、次第に発達したと考えられる。チャイトヤの正面の破風には、インド独特の中央のとがったアーチ形の形式を用いる。この時期の石窟の遺跡では、バージャー、アジャンタ、エローラが有名である。四世紀から七世紀にかけてのグプタ王朝時代には長方形平面で内部に仏像を祀る祀堂や、高塔形式で内部に仏像を祀り、屋根の頂部にストゥーパを置く建築（ビマーナあるいはシカラという）が発達した。現存するボドガヤーの大塔はビマーナの例である。ビマーナは地域によって種々の形式があり、また数塔を結合したり、祀堂と連結したものもあるが、表面に層状に唐草、動物、仏像、円柱などの彫刻を飾った景観はインド建築独特のものである。この時期以降の寺院は、ビマーナ、ストゥーパ、祀堂、僧院などの多数の建築から成り立っている。西パキスタン北西部のガンダーラ（現在のペシャーワル県）、タクシラや、アフガニスタン東部も早くから仏教文化の栄えた地方であり、ストゥーパ、チャイトヤ堂、僧院、石窟などの遺跡が多い。この地方はアレクサンダー大王の侵入以後ギリシア系文化が栄えたことがあり、また西隣のペルシア文化とも接触し、建築の構造や装飾文様にはその影響がみられる。遺跡としてはダルマラージカーの大ストゥーパ（タクシラ）、バーミアンの石窟（アフガニスタン）が有名である。インドでは七世紀以後はヒンズー教やジャイナ教が盛んになり、仏教文化は次第に衰え、とくに一三世紀にイスラム王朝が成立した以後は仏教建築に見るべきものはないが、仏教が栄えた東南アジア諸国ではこの時期にも多くの仏教建築が建てられた。ネパールは紀元前からストゥーパなどの仏教建築がつくられ、後にはネパール独特のストゥーパを発展させた。チベットは八世紀ごろに仏教を受け入れ、やがて密教の一種であるラマ教が成立し、城郭状の巨大な僧院（ラサのポタラ宮はその例）やラマ塔と呼ぶストゥーパが見られる。セイロン

は紀元前からすでにストゥーパなどがつくられており、ビルマでは六世紀ごろから仏教が広まり、九―一三世紀ごろに多数の寺院やストゥーパがつくられ、鐘状のストゥーパ（パゴダ）や、方形の台上に幾層ものテラスとストゥーパを置いた独自の高塔建築がみられる。タイ、カンボジア、ジャワ島にもビマーナ形式を多数複合させた建築が発達し、そのなかでもジャワ島のボロブドゥール（八―九世紀）、アンコール・トムのバイヨン廟（カンボジア）は巨大で複雑な外観とすぐれた彫刻で有名である。

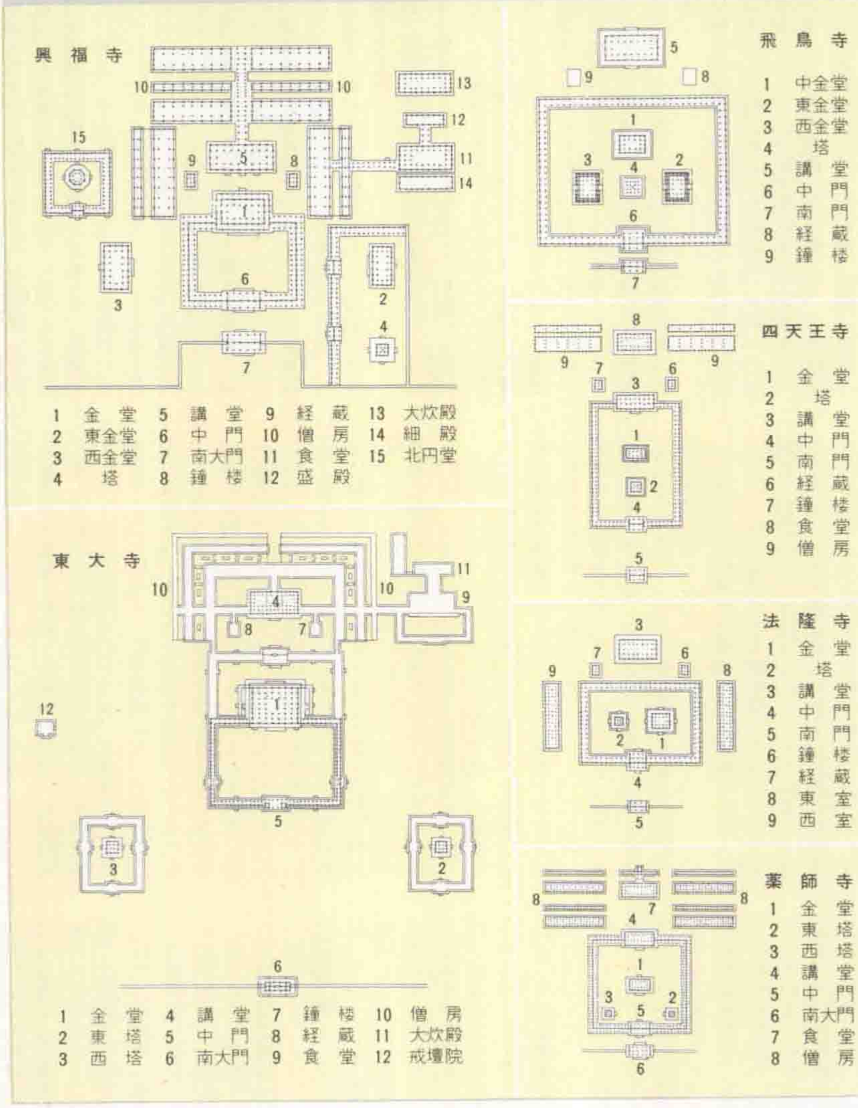
●**中国の仏教建築**　中国で仏教建築がつくられ始めたのは二世紀末の後漢の時代であるが、国家の支援のもとに大きく発展したのは南北朝時代の北魏（四三九―五三四）のもとである。仏教寺院の中心となったのは楼閣建築に舎利を祀った塔婆で、そのほか仏像を祀った仏殿や僧坊などがつくられた。これらの建築様式には木造の宮殿建築の様式が適用されたが、塼造や石造の塔婆もあった。一方、インドの仏教石窟も中央アジアをへて中国に伝わり、四世紀ごろから敦煌近くの莫高窟が始まり、五世紀には北魏の首都平城の郊外の雲崗石窟、同じく洛陽郊外の竜門石窟などがつくられた。これらの石窟はおもに仏像を祀るものであるが、その細部の構造や装飾文様から当時の建築様式をよくうかがうことができ、日本の飛鳥時代の建築様式の源流と考えられるものが発見できる。隋（五八一―六一八）、唐（六一八―九〇七）には統一政権のもとでその保護を受けて仏教建築は大きく発展し、首都長安や各州に多くの仏教寺院がつくられた。唐代の木造寺院建築としては、南禅寺正殿（山西省五台県・七八二）、仏光寺正殿（同上・八五七）が残っている。塔婆は塼造のものが長安その他にある。唐以後は北方を遼・金が、南方を五代・宋が支配し、それぞれ唐の仏教建築を受け継いで発展させた。遺例としては独楽寺観音閣（遼・河北省・木造）、奉国寺大雄宝殿（遼・遼寧省・木造）、白塔子白塔（遼・内蒙古・塼造）、仏光寺文殊殿（金・山西省・木造）、開元寺双塔（宋・泉州・石造）、少林寺初祖庵大殿（宋・河南省・木造）などがある。また南宋（一一二七―一二七九）時代には揚子江下流の地域で禅宗寺院が発達し、その様式や伽藍配置は日本の中世建築に大きな影響を与えた。次の元代（一二七一―一三六八）に入ると、伝統的な寺院建築様式のほかに、ラマ教が元の朝廷の信仰を得たことから、チベット式のラマ教建築が広まった。とくに清代（一六三六―一九一二）にはいるとその朝廷はラマ教を保護し、北京・瀋陽などの東北地域に多くのラマ教建築がつくられた。これらの遺例としては妙応寺白塔（元・北京・石造）、居庸関過街塔（元・河北省・石造）、大正覚寺金剛宝座（明・北京・石造）、普陀宗乗之廟（清・熱河・石造その他）などがある。

●**朝鮮の仏教建築**　朝鮮で仏教建築が盛んになったのは、百済、新羅、高句麗の三国による国家組織が発展した六―七世紀で、それぞれの首都である扶余、慶州、平壌を中心に、国家の保護を得て大規模な仏教寺院がつくられた。その様式は距離的に近い中国の北魏の影響が強いが、南朝の影響もみられる。その遺跡である軍守里廃寺（扶余）、皇竜寺（慶州）、清岩里廃寺（平壌）の伽藍配置は塔と金堂を中心にして回廊、講堂、僧房などを配置したもので、それぞれ日本の飛鳥・白鳳時代の寺院建築の配置に大きな影響を及ぼしている。次の新羅統一時代（六六八―九一八）、高麗時代（九一八―一三九二）も首都の慶州や開城を中心に多くの寺院がつくられた。遺例に実相寺双塔（新羅・全羅北道・石造）、仏国寺多宝塔（新羅・慶州・石造）、浮石寺無量寿殿（高麗・慶尚北道・木造）、鳳停寺極楽殿（高麗・慶尚北道・木造）などがある。

●**日本の仏教建築〔飛鳥・白鳳時代〕**日本に仏教が伝わったのは六世紀の中ごろであるが、本格的な仏教寺院がつくられたのは、六世紀末の飛鳥寺と四天王寺の造営である。飛鳥寺の造営には百済王から送られた寺工、瓦工、露盤工たちが用いられ、朝鮮の建築様式を学んで日本の仏教建築が始まった。これ以後、平城京遷都（七一〇）までの期間に飛鳥地方を中心に法隆寺、百済大寺、川原寺、高市大寺（後に大官大寺と改める）、薬師寺など多くの寺院が朝廷や貴族の援助によってつくられた。飛鳥時代の寺院遺跡で現在発見されているものは、全国で約五〇か所で、約半分は大和国（奈良県）内にあり、東は尾張国（愛知県）、西は四国・九州地方に及んでいる。この時代の建築で現存するのは法隆寺西院伽藍と法起寺三重塔だけであるが、柱に強いエンタシスと呼ぶふくらみがあり、軒をささえる構造も雲形斗栱と呼ぶ後世に見られない特色をもつ形式である。伽藍配置も四天王寺のように塔を中心に三つの金堂を一直線上に並べたもの、飛鳥寺のように塔を中心に三つの金堂を配置したもの、法隆寺のように塔と金堂を左右に配したものなどがある。これらの様式は、朝鮮の百済、新羅、高句麗や、中国の北魏の様式を学んでおり、法隆寺にみられるようなものだけでなく、種々の様式がおこなわれたと考えられる。この時期の寺院建築は塔と金堂のほか、その周囲の回廊、門、講堂、経楼、鐘楼、僧房（僧侶の住居）を中心的建築群として構成し、そのほか食堂、竈屋、浴室、倉などの多くの生活施設からなりたっていた。

〔和様〕平城京は唐の長安にならってつくられた都城であるが、その建設とともに多くの寺院が京内に建設され、飛鳥寺（元興寺）、大官大寺（大安寺）、薬師寺、興福寺は飛鳥から平城京に移転し、さらに東大寺と西大寺が創立された。この時期の建築様式は、遣唐使の派遣などを通じて直接唐の建築様式を学んだもので、ここに成立した様式がその後の日本建築様式の基本になった。その代表的な遺例は唐招提寺金堂や東大寺法華堂（三月堂）である。このように唐の建築様式が日本に定着したものを和様と呼び、中世以後に中国様式を学んでつくった大仏様（天竺様）や禅宗様（唐様）と区別する。平安時代に入ると新しく天台宗や真言宗によって山岳寺院がつくられ、その塔の形式には多宝塔が用いられた。密教による山岳寺院は地形条件もあって幾何学的な整然とした配置をとらず、自然のなかに建築を散在させ、また僧坊も奈良の寺院のように大規模なものはみられな

日本の仏教建築〈伽藍配置の諸形式〉　注：いずれも復元平面図



い。密教寺院では、金堂、多宝塔、法華堂、常行堂、灌頂堂が重要な建築とされている。この時代の代表的遺例は醍醐寺五重塔（京都市）、法隆寺大講堂である。平安後期には浄土信仰の流行によって阿弥陀仏を祀る阿弥陀堂を中心とする浄土教建築がつくられ、池や庭園をとり入れ、外観や内部の絵画的優美さを重視する建築意匠が好まれた。平等院鳳凰堂（京都府）や中尊寺金色堂（岩手県）はその代表的な例である。このような平安後期の建築様式を藤原様式、それに対して奈良時代の様式を天平様式と呼ぶこともあり、この二つが仏教建築における古典的様式として後世に大きな影響を与えた。

なお、平安時代の仏堂では、奈良時代のように内部を土間床にせず、床板を張り、周囲にも回縁をつけることが多くなり、また礼拝のための空間（礼堂、外陣と呼ぶ）が設けられて、堂内が内陣と外陣に分かれるようになった。そのほか住宅建築の構造がとり入れられて、蔀戸、障子、角柱、檜皮葺や板葺の屋根を用いるものが多くなる。このような形式は中国や朝鮮の仏堂とはかなり異なっており、中世以降の日本の仏堂の基本的形式となった。

〔大仏様と禅宗様〕 中世に入ると、新しく宋の建築様式を学んだ様式がおこなわれた。その一つは一二世紀末から一三世紀初期にかけての東大寺の再建に用いられた大仏様（天竺様）で、これは中国浙江省付近の様式を学んでおり、軒隅の扇垂木や、挿肘木など構造形式に大きな特色がある。禅宗様は、宋の禅宗寺院の様式を学んだもので、組物（斗栱）の形式や、平面、構造、伽藍配置などの建築様式の全般にわたって従来の和様と大きな相違がある。禅宗寺院の配置は、惣門、三門、仏殿、法堂を一直線に並べ、その奥に住職の住居である方丈があり、左右には回廊によって連絡された僧堂、衆寮、東司（便所）、浴室などの僧侶の生活や坐禅のための建築が配置されている。また両様式とも貫や持送り材の先端に円弧、渦巻、雲形などの装飾を用いている。中世の和様建築では大仏様や禅宗様の構造や細部装飾をとり入れたものが多く、これを折衷様と呼ぶことがある。また中世後期には禅宗様に和様の手法をとり入れて日本化した様式や、金閣のように住宅建築に禅宗様の様式を応用したものもあり、様式混合の現象がいちじるしい。中世の代表的な遺例としては、浄土寺浄土堂（大仏様・兵庫県小野市）、円覚寺舎利殿（禅宗様・鎌倉市）、興福寺北円堂（和様・奈良市）、鶴林寺本堂（折衷様・兵庫県加古川市）がある。

〔浄土宗・真宗・時宗・日蓮宗の建築〕 中世前期に新しく起こった浄土宗などの宗派は、中世ではまだ大きな政治経済力をもたず、大規模な寺院を造営することはなく、近世初期になって幕府や大名の保護を得て本格的な寺院を造営するようになる。中世の浄土宗や時宗の本堂の様式は、正方の内陣の周囲に庇の間をめぐらしたものがあり、浄土真宗では信徒のための外陣をかなり広くとっているのがみられる。様式は簡単な和様を用いている。近世のこれらの宗派の本堂は正面に仏壇のある内陣をおき、その前に大きな外陣を設ける構成をもっている。建築様式は和様のほか、禅宗様の複雑な組物を採用して威厳を加えているものがみられる。とくに楼門は禅宗様で大規模なものがつくられている。なおこれらの宗派では、本堂のほかに宗祖を祀るための御影堂、あるいは祖師堂と呼ぶ堂を大規模につくることがみられ、それまでの寺院にみられない特色になっている。代表的な遺例には照蓮寺本堂（真宗・高山市・一五〇四）、知恩院本堂（浄土宗・京都市・一六三九）、西郷寺本堂（時宗・尾道市・一三五三）、妙成寺本堂（日蓮宗・石川県羽咋市・一六二三）がある。

〔近世の寺院建築〕 近世初期には長崎に中国人によって、明の様式による純中国式の寺院である崇福寺・福済寺などが建てられた。その影響は少なかったが、アーチ形式の入口をもった基台を設けた門の様式（竜宮門などと呼ばれる）は一部の寺院にとり入れられた。徳川三代将軍家光の霊廟（日光市）の皇嘉門はその遺例である。また承応三年（一六五四）に明の僧隠元が来日して幕府の保護を得て京都の宇治に黄檗宗による万福寺を創立した。その配置や建築様式は明の様式の強い影響があり、円窓や細い格子を入れた扉、蛇腹状の天井などに特色がみられるが、基本的な建築構造は日本の伝統的様式によるもので、中世の禅宗様の影響とは内容がかなり異なっている。この黄檗宗の建築様式も、その宗派の寺院において門や細部の装飾として用いられ、一般の寺院にも若干の影響がみられた。近世の寺院建築は一般に宗派によって建築様式を限定することは少なく、一つの寺院内においても和様と禅宗様の両方が用いられることが多い。むしろ近世の寺院に現われた新しい現象は、庶民の礼拝のために外陣を土間、あるいは土足で入れる板の間としてつくる様式が生まれたことである。長野市の善光寺本堂（一七〇七）はその代表的な例で、大規模な縦長の平面のうちに、大きな中陣と外陣を設け、外陣は参拝の庶民が土足で自由に入れるようになっている。そのほか、成田山新勝寺（千葉県成田市）などの庶民の信仰を集めた寺院にも、このような庶民の参拝の便宜に適した間取りや構造がみられる。〈大河直躬〉

📖村田治郎他著『建築学大系4　日本建築史・東洋建築史』（一九五七・彰国社）▽大岡実著『日本の美術7　奈良の寺』（一九六五・平凡社）▽大岡実著『日本の建築』（一九六七・中央公論美術出版）▽太田博太郎著『日本建築史序説』（一九四七・彰国社）

仏教美術 ぶっきょうびじゅつ

仏教の宗教活動に伴ってつくられた造形芸術で、西欧のキリスト教美術よりも古い歴史を有する。仏教の起原がインドであるところから、仏教美術もその発生はインドであり、中央アジア・中国・朝鮮から日本に及び、他はインドから東南アジア一帯に広まり、それぞれ独自の展開を示した。

〔インドの仏教美術〕 宗祖釈迦の死は前三世紀ごろと考えられており、釈迦の生存時にすでに造形的な行為がおこなわれていたかもしれないが、現在、その遺品は残っていない。現在インドに残っている仏教美術の遺品としてもっとも古いものはマウリア朝のアショカ王（阿育王）が建立した石柱の柱頭彫刻で、宝輪や、牛・馬・鵞鳥をあしらった円形の台座上に獅子などの大きな動物を丸彫にしている。石柱の高さはもとは一〇㍍に及ぶもので、一つの石材から彫り出し、ギリシアやペルシアの影響の濃いもので、前三世紀につくられたものである。初期仏教美術の他の一つの遺品はサーンチー第一塔である。釈迦が入滅し、その遺骸を火葬にすると、熱心な仏教信者であった八人の王が釈迦の遺骨（舎利）を分骨し、おのおの国へ持ち帰り、舎利を納める塔（ストゥーパ）を建立したが、このサーンチーの塔はその一つで、塔それ自体のほか、塔を荘厳する欄楯には釈迦の前世の物語である本生譚と、仏伝を主題にした彫刻を中心に、豪華な装飾文様があらわされている。制作は前二世紀から前一世紀にかけたころのものといわれる。

インド美術の起原からいえば、仏教美術の発生よりはるかに古い時期に、質的にも量的にもかなり高度なものがつくられたであろうことは、発掘品によって推量できるが、その伝統が底流をなし、そこに西方文化の流入や、仏教の勃興によって、にわかに造形活動が活発になり、新しい息吹がそそぎこまれ、洗練された美術品が数多くつくられるようになった。インドの仏教美術の初期には、ストゥーパに付属して本生譚や仏伝が主としてつくられたが、それらには主題の中心をなす釈迦の像はみられず、宝座・宝輪・菩提樹・仏足跡などがそれにかわって表出されている。仏像がいつごろ、どこでつくられたかということが仏教美術研究の重要なテーマとされ、早くからガンダーラ説とマトゥーラ説に分かれて争われていたが、現在では紀元後一世紀末か二世紀初めごろ、インドの北部ガンダーラ地方でつくられ、同じ時期に中部のマトゥーラ地方でもつくられたと考えられている。本来、仏陀、つまり釈迦の像を仏像と称したのであるが、仏教が多岐にわたり、造像が多様化するに従い、仏教に関係あるものをすべて仏像と呼ぶようになった。仏像がつくられるようになって仏教美術はますます盛んになり、仏教の伝流にともない、仏教美術もインドから国外に及び、中央アジアを通じて中国・朝鮮・日本へ伝わり、またさらに別のルートを通って、ビルマ、タイ、カンボジア、インドネシア、セイロンまで波及した。仏教が隆盛をきわめて後、ヒンズー教、イスラム教が大きな勢力をもち、仏教の信仰は衰えた地域もかなりあるが、それらの地域の仏教寺院の遺跡には、すぐれた美術の遺品がのこり、とくにインドでは寺院の建築・装飾に石材が豊富に用いられたため、往時の華麗な仏教美術の面影を今に伝えているものが多い。デカン高原の中心アジャンタの石窟寺院にみられる壮大な規模を有する仏教を主題にした壁画は、その代表的なものといえる。

〔ガンダーラの仏教美術〕 現在のパキスタンとアフガニスタンの両国にわたるガンダーラ地方は、古代インドの文化と西方文化との接触点で、ここにはギリシア、ローマ系統の仏教美術が栄え、多くの遺跡がみられる。青黒い石材を用いた彫刻やスタッコ（粘土でつくり低火度の火で焼きしめたもの）もつくられているが、ギリシア、ローマの神像を思わす相貌や衣装、衣文の表出にその特色がうかがわれ、中国、日本にまでその影響が及んだ。ガンダーラの仏教美術の最盛期は五世紀末までで、その後はフン族やイスラム教徒によって仏教美術は壊滅した。

〔中国・朝鮮の仏教美術〕 中国に仏教が伝来したのは一世紀ごろといわれ、文献によると後漢の二世紀ごろに仏像を祀ったと伝えられるが、近年、中国四川省楽山の墳墓から発見された浮彫の仏像は、三世紀を下らないものと推定されている。現存する紀年銘のある最古のものは建武四年（三三八）銘の金銅仏坐像（サンフランシスコ、デ・ヤング美術館蔵）で、古拙な粗い技法であるが、西方の

仏 具

1

2↓

↓3

4

1.金銅密教法具(鎌倉時代) 国宝 厳島神社 金剛盤上に五鈷鈴と独鈷鈴，三鈷杵，五鈷杵を備えた名品 2.舎利瓶(1284) 国宝 奈良 西大寺 3.錫杖(奈良時代) 和歌山県那智山出土 東京国立博物館 4.金銅孔雀文磬(1209) 国宝 個人蔵

流れを汲むガンダーラ仏の系統をひくものである。本格的な仏教美術の制作がはじまるのは北魏時代に国家が仏教奨励に力をいれてからで、雲崗石窟の造営はそのもっとも代表的な例である。これは北魏にはじまり、隋・唐にいたるまで長年月をかけて完成されたもので、ガンダーラやインドの美術の影響を脱し、中国独自の美術の伝統をよみがえらせ、華やかでしかも内容に富んだ様式展開をみせている。石窟寺院はインドや中央アジアに先例があり、中国もその影響でつくられたものであるが、雲崗をはじめ、竜門、天竜山、麦積山、響堂山、敦煌の黄高窟その他大小の遺構は、中国の民族的エネルギーが仏教美術の造形活動を通して盛んに燃えあがり、不滅の光を放っている。

朝鮮の仏教美術は、四世紀後半に仏教が高句麗次いで百済に伝来、ややおくれて古新羅に伝わってから中国と密接な関係をもちつつ活動を続けたと思われるが、三国時代の仏教美術をそれぞれはっきりと区別するまで、資料が揃っていない。現存最古の在銘彫像は、高句麗の五三九年の制作と推定される金銅仏で、中国と国を接していたことからも、高句麗の仏教美術が三国のうちではいちばん進んでいた。次いで盛んであったのは百済で、都のあった公州・扶余を中心にかなりの数の仏教寺院の遺跡がみられ、高句麗や中国の影響をうけながら、百済独自の性格をそなえた仏教美術をうみ出している。高句麗・百済が亡び、統一新羅時代を迎えると、唐朝美術を反映した造寺造仏が栄え、慶州を中心に華やかな様相を呈した。とくに純白の花崗岩を素材にした石仏・石塔の造立は、新羅美術を代表するもっともすぐれたもので、仏国寺の石塔、石窟庵の石仏群は、大陸の他の諸国のそれにくらべ民族色の濃いものとして注目される。

〔日本の仏教美術〕 仏教渡来以前の日本の美術は、先史時代から旺盛なエネルギーを有していたが、大陸から仏教が入ってくるとたくわえられた力が一気に仏教美術の制作活動に向けられ、比較的短期間に優秀なものがつくられるようになった。これは高句麗や百済の滅亡のとき渡来してきた朝鮮人のもっていた技術が大いに役立ったことはいうまでもないが、わが民族のすぐれた造形感覚と、仏教に対する敬虔な態度と、さらに大陸の先進諸国に一歩でも追いすがろうとする積極的な意欲によるものである。飛鳥・白鳳・天平の文化は仏教美術が中心で、中国の北魏・北斉・北周をはじめ隋・唐のそれを濃厚に受け入れ、その成果は七五二年の東大寺大仏の完成によって示された。八世紀末から密教が盛んになると、国家仏教から地方仏教へと地盤が広げられ、大陸の影響を脱して日本的な特色が表わされてきた。木彫の仏像がさかんにつくられたことはその例で、日本の風土に適合した素材である木を用いることが盛行した。寺院建築も木造が主で、自由自在に技術を駆使し、多くのすぐれた遺構を今に見ることができる。寺院建築に付随して、庭園のすぐれたものがつくられ、自然崇拝の古来の風習が自然即仏土という仏教教理の精神と合致して、独自の造形美をつくり出した。仏教絵画は、日本人の繊細な感覚をもっとも見事に表現したもので、とくに藤原期の仏画にみられる霊妙典雅な趣は、日本美術の極致をあらわしている。日本人の生活意識に仏教が色濃くしみ込んでいるが、それと同じように仏教美術のなかでみがき抜かれた美的感覚は、仏教が衰退した近世から現代にいたるまで日本人の生活のなかに根強く受け継がれている。 ↓仏画 ↓仏像 〈永井信一〉

仏具 ぶつぐ

仏教で用いる器具全般のことをいうが、とくに密教の加持祈禱の修法に用いる法具は形体が独特のものであるところから密教法具として別にとりあげることが多い。一般に仏に関係するものとして、釈尊の身骨を象徴した舎利を納める舎利容器と舎利塔がある。舎利容器はガラス・金・銀・金銅の器を順に納め、中に舎利を入れたもので、法隆寺五重塔の舎利容器のように塔の心礎に納められる。舎利塔は舎利を収め信仰したもので、平安後期のあとをうけて、東大寺を中心とした南都仏教の興隆に伴って、盛んに製作された。金銅製のすぐれた作品が多くのこっている。西大寺舎利塔はその代表作である。如意宝珠を納める宝珠箱、仏と同等の価値ある経典を納める経箱もこの部に入るものであろう。仏堂内で修法に用いられるものには仏前に置く経机・礼盤・香炉・燭台・花瓶・水瓶などがあり、経を奏するときに用いる鳴物として、磬・鰐口・鐃・鉦鼓・鈸子、このほか禅宗で用いるものに雲版・磬子・魚鼓・木魚などがある。寺院荘厳具には幡・華鬘がある。幡はインドで聖者の標幟としたものが仏教にとり入れられて荘厳具となったもので、仏事供養の際に用いられた。法隆寺献納御物の金銅灌頂幡は特に優れた大作である。華鬘は内陣の長押にかけるもので、本来は生花を糸でつなぎ、結んで輪にしたものが永続性のある牛皮・金銅・木板などに転化した。中尊寺金色堂の金銅透彫迦陵頻伽文華鬘はとくに有名である。

〔密教法具〕 密教法具は息災法・増益法・降伏法・敬愛法・鉤召法などの密教修法に用いる法具のことで、これらの祈願目的によって形式が異なるが、一般に壇を構成し、法具を配し、本尊を請じ真言を唱え、印を結び本尊を観想して、真言秘密の法をおこなう。この法具は金銅製で、インドの武器や日用具から変化したものが多く、特殊な形をしている。わが国には平安時代に入唐八家によって請来された。特に、弘法大師請来の、教王護国寺蔵の密教法具が著名である。おもなものに、金剛杵・金剛鈴・金剛盤・輪宝・羯磨・火舎・花瓶・六器・飲食器・二器・四橛・灯台・閼伽桶・金錍・護摩炉・護摩杓・修法壇・礼盤などがある。

金剛杵は、両端に刃をつけて杵の形をしたもので、元来、インドの武器であったものが密教に採り入れられ、煩悩を破り、本来の仏法を顕現するための智徳を標識する法具となったもので、鋒の数によって、独鈷杵・三鈷杵・五鈷杵・九鈷杵の別があり、特殊な形態のものに塔杵・宝珠杵・九頭竜杵・人形杵などがある。独鈷杵は把の両端に各一鋒をつけたもので、鋒は断面が四角なものをふつうとするが、稀に六角形のものもある。三鈷杵は独鈷杵の各鋒の両脇より鉤状の鋒が相対して鋒が鋭利で先端に逆刺しのついた最古形式のものと、鋒元に嘴形の突起をあらわしたものと、弛三鈷と呼ばれる突起のない凹形のものとがある。五鈷杵は金剛杵の中でもっとも重要視されたもので種々の標識がある。独鈷杵の四方より四鈷を出したもので、中央鈷の断面が四角形と八角形のものがあり、脇鈷には嘴形、獅嚙形、雲形突起を飾るものがある。

金剛鈴は、密教修法のとき、諸尊を驚覚して歓喜させるために振り鳴らす具で、鈴の片端に付した柄の形により、独鈷鈴・三鈷鈴・五鈷鈴・九鈷鈴・宝珠鈴・塔婆鈴の別がある、鈴はふつう素文であるが、周囲に仏像を浮彫したもの、種子をあらわしたもの、三昧耶形をあらわしたもの、唐草の装飾を施したものなどがある。金剛盤は金剛杵・金剛鈴を置く台で、形は四葉蓮華をかたどる三角形をなし、盤下に三脚を鋲留めしてある。

輪宝は仏法の象徴である法輪で、回転すると万物を摧破し、煩悩を破るものと考えられた。形はこれもインドの武器から転化したもので、外周が

八角をした車輪形をし外が刃となっている。羯磨は羯磨金剛のことで、二本の三鈷杵を十字に組んだ形で、十二鈷に十二因縁を象徴する法具。交差した中央は鬼目を表わしたものが古く、鎌倉時代以降は蓮華形となる。
火舎は香炉の一種で焼香炉である。鐔のある縁のつく浅い火炉で蓋を伴い、三脚がつく。花瓶は本来は香水を満たす宝瓶であったものが、花を盛る瓶となったもの。形はふつうその断面が亜字形である。六器は火舎の左右に三個ずつおいて、閼伽・塗香・華鬘の順に盛って供養する具。形はすべてほぼ同形で、高台付の小鋺に茶托様の台皿を具したものである。
飲食器は仏に供養する食物を盛る器のこと。ふつう、高脚のつく鉢形をなしている。二器とは灑水器と塗香器のことで、同形であるが前者がやや大きい。灑水器は道場、供具を清める香水を満たす器。蓋つきで、高台のついた小鋺に茶托様の台皿を具したもの。塗香器は塗香を盛る器である。四橛は修法壇の四隅に立てて、壇の結界をする法具で、壇上の地分を金剛のように堅固にし、外部からの障害を防ぐといわれる。遺品の多くは鋳銅製で、稀に木製がある。形は金剛杵にかたどり、中央に鬼目、上下に蓮華文をつくり、下端を壇の孔にはめこむようになっている。金錍は、もとインドで眼医者の器具であったものが、転じて灌頂のとき、受者の心眼を開かせるのに用いたもの。独鈷杵に似るが、両先端が球状になっている。
護摩炉は火中に供物を投じて供養する護摩を焚く火炉のこと。炉の形には円炉・方炉・三角炉など各種あるが、ふつうは息災法の円炉が多い。鉄製が多く石製のものもある。護摩杓は護摩修法のとき、梵焼する供物をすくう杓で大小二種ある。一般に金銅製で大きいものを注杓といい、匙面は瓢形で、小さいものを瀉杓といい円形で、ともに長い柄をつける。
僧具としては、袈裟・鉢・念珠・錫杖のほかに、仏前に香花を散するときに用いる華籠・香炉に柄をつけ、手に持って香を薫ずる柄香炉などがあり、修験用具として笈・法螺・斧・剣・湯釜・仏餉鉢などがある。〈田中己貴〉

復古大和絵派 ふっこやまとえは　江戸時代後期に興った画派。このころ大和絵の正系を認じていた*土佐派・*住吉派は、高い社会的評価にもかかわらず形式化による創造性の喪失に陥っていた。そこで平安・鎌倉時代の原初的な大和絵を直接学び、それを基礎にして江戸時代後期の画題に古代への夢を託そうとする画家群が出現した。これを総称して復古大和絵派と呼ぶ。中心的存在は田中訥言、浮田一蕙、岡田（冷泉）為恭の三人で、当時の勤皇思想の影響を受け、政治活動と芸術活動を直接的に結び付けようと試みるものもあった。しかし彼らの理想が絵画上実現されたかどうかは、今後の問題として残されている。

復古大和絵派　浮田一蕙「飾馬図巻」　紙本着色　一巻部分　縦37cm　東京国立博物館

田中訥言（一七六七—一八二三）　名古屋（あるいは京都）に生まれ、画を石田幽汀に学び、さらに土佐光貞に学んだ。寛政二年（一七九〇）内裏造営に際して障壁画制作を担当、のち法橋となる。文化七年（一八一〇）ごろ名古屋へ移住、旺盛な創作意欲を示したが、晩年は京都へ戻り、失明して自殺したと伝える。この派の始祖と目され、代表作に『百草図屏風』（岡谷家蔵）がある。
浮田一蕙（一七九五—一八五九）　京都出身で、訥言の弟子である。勤皇討幕の志士としても活躍したらしく、安政の大獄の際、息子とともに逮捕されている。代表作に公武合体のための和宮降嫁を風刺した『婚怪草紙』（鳩居堂旧蔵）がある。
岡田為恭（一八二三—一八六四）　京狩野の画家狩野永泰の子で、冷泉三郎と自称したが、のち岡田家の養子となった。芸術上の必要から公家三条家、所司代酒井家の両者と関係を深めたことから誤解を受け、勤皇の志士に殺害された。代表作に『法然上人絵伝』摸写（知恩院蔵）のほか大樹寺障壁画がある。〈河野元昭〉

仏師 ぶっし　仏像の制作に従事する工人のことで、造仏師の語を略したもの。日本で仏師という言葉の最初に見えるのは推古天皇三一年（六二三）に制作された法隆寺金堂釈迦三尊の光背銘に「司馬鞍作首止利仏師」とあるもので、その後奈良時代には宮廷に所属し、官営寺院の造仏所に派遣されるようになり、平安時代に入って官の造寺造仏が減少すると、各有力寺院に所属し、僧籍をもつものが多くなる。画師のうちで画にかいた仏像、つまり仏画を描く工匠が絵仏師とよばれるようになったので、それと区別するためと、彫像が木でつくられるのがふつうになったため、木仏師とよばれるようになる。平安中期になると、仏師が職業化し、仏師の工房兼住宅である*仏所がつくられ、その長工たる人物を大仏師とよび、その下位にあって大仏師の手足となって働くものを小仏師とよぶようになった。大仏師の語はすでに奈良時代、東大寺大仏の造立にあたった*国中連公麻呂にもっとも早く見られるが、これは平安時代にいう大仏師とは意味を異にし、仏工の棟梁に対する美称のようなものであると考えられる。また小仏師というのは承平四年（九三四）供養された東大寺講堂の修理に際して*会理僧都が「小仏師五十余人」をひいて仕事をしたという記事もある。小仏師に対する大仏師の語は、『左経記』寛仁四年（一〇二〇）一二月一七日の条に「大少仏師」に衣を給う、として見えるのが最初で、このときの主宰仏師は*定朝の父康尚である。それ以前には康尚の場合でも、小仏師とよばれるべきところでも「弟子」の語を用い、康尚自身も「仏師」としか呼ばれていない。こうした例から見ても大小仏師の名称・組織のはっきりしたのは、康尚の晩年か定朝の代であろう。定朝の場合には仏師一二〇人ほどを動員した例があるが、これは等身仏像二七体造立の時で、定朝が別格の大仏師、その下に大仏師二〇人、小仏師一〇五人、すなわち大仏師一人に小仏師五人がついている。その他の例を見ても大仏師の下に数人ないし十数人の小仏師がつくのがふつうであったらしい。また、大仏師の語は寺社に専従の仏師の長に対する職称や、仏師職についたものをいう場合もある。定朝が興福寺の大仏師職を得たのをはじめとするが、これがはっきりしたのは鎌倉時代以後のことである。鎌倉時代に入ると仏師機構はさらに整備され、大仏師の上に惣大仏師、下に権仏師・頭仏師などもつくられている。*運慶・*快慶・*湛慶などはこの期の代表的な仏師である。〈佐藤昭夫〉

仏所 ぶっしょ　仏像を制作する造仏所の略称であるが、奈良時代の公営の造仏所は、こう呼ばず、もっぱら平安中期ごろからの、仏師の棟梁である大仏師の工房やそれに伴う家をさし、同時にその大仏師の指揮下にある仏師の集団をも意味する。日本の職業的仏師の最初といわれる*定朝の子や弟子たちが、各自こうした仏所をつくっている。定朝の子覚助に始まる七条仏所（*慶派）、弟子の長勢に始まる三条仏所（*円派）、覚助の子院助に始まる七条大宮仏所（*院派の一系統）などがそれである。こうした仏所の呼称は鎌倉時代以降のことで、当初はこうした呼び方はなく、それぞれの大仏師の名を冠して呼んだのではないかと思われる。〈佐藤昭夫〉

仏像 ぶつぞう
●仏像の種類　如来／菩薩　●仏像の姿勢と寸法　●印と契　手印／契印　●仏像の組合せ　●仏像の材料と技法　木造／金属造／乾漆造／塑造／石造　●仏像の制作　▼別刷「仏像」

仏陀の形象を絵画・彫刻などの造形形式によって表現したもの。厳密な意味では、仏とは如来のことをさすので、仏像といえば如来像を意味し、ほかは菩薩像・明王像などと呼ぶべきだが、実際にはそのすべてを含めて広く仏像という。また絵画などは、とくに仏画という言葉が一般的に使用されるので、現在では仏像といえば、彫像に限るのがふつうである。なお、仏教渡来以来の日本彫刻の歴史は、ほとんど仏像彫刻によって占められているので、ここでは種類・形式・造像技法などについて述べる。↓彫刻

●**仏像の種類**　大別して、如来・菩薩・明王・天部・神将などに分けられる。
如来（仏陀）とは「真理を認識したもの」の意味で、経典には非常に多くの如来が説かれているが、実際に造像されるのは釈迦をはじめ阿弥陀・薬師・弥勒・毘盧舎那・大日その他数尊にすぎない。その姿は人間の形を基本とし、これに三十二相八十種好（隋好形）と称するふつうの人と違っ

た宗教上の理想的な特色をもつとされる。原始仏教では教祖の釈迦だけが仏、つまり如来であったが、教理の発展とともに多くの像が加わり、体系化された。

三十二相のうち、造形的に表現しうるものには、縵網相（手足の指のあいだに水かきのような網があり、これで衆生を救い上げる）、金色相（全身が金色に輝いている）、丈光相（四周に一丈の光が輝いている。これが形象化して像背の光背となる）、頂髻相（肉髻相、頭頂に椀のように肉が盛り上がっている）、白毫相（眉間に白い毛があり、右に巻いている）などがあり、髪の毛は一本ずつが巻き貝のような毛（螺髪）になっており、青色をしているものが多い。如来は出家の姿なので、装身具はいっさいつけず、裳の上に一枚の衲衣（法衣）をまとっただけの姿が多い。衲衣は通肩といって、両肩をおおう着法と、偏袒右肩という右肩をあらわすものとがある。通肩は外出遊行の場合、偏袒右肩は屋内、礼装のさいのものであるが、後世には混合され、坐像でも通肩の像がある。ただし大日如来だけは菩薩の姿をとり、また初期の釈迦像にも菩薩形のものがある。釈迦の誕生のとき、生まれてすぐ七歩あるいて、天と地をさして獅子吼したという姿をあらわした誕生仏の場合には、上半身裸形で裳だけをつけたり、裸形であったりすることもある。

菩薩は菩提薩埵の略で、如来となるため「道を求め、修行している者」の意で、俗人の姿をとっている。釈迦も成道して仏陀となる前は菩薩だったから、菩薩形も釈迦の在家時代の姿を基とし、貴人の風体をしている。頭上には宝冠を戴き、胸飾・腕釧・瓔珞・耳飾などの装身具をつけている。観音（観世音）・勢至・普賢・文殊などがこれである。菩薩のなかでも、弥勒は次の時代の釈迦の後継者だというので、如来として表わされることもある。また、地蔵は比丘形で表わされる。

明王は悪を打ちくだく仏の使者で、密教の教理から生まれたものである。如来は、あるときはやさしい菩薩として教えを説き、あるいは明王のような恐ろしい姿で威力によって仏法に導くものだという。忿怒形で腕が多かったり、頭や目がたくさんあるなど怪奇な姿をしている。不動明王とか愛染明王などがそれである。

天部・神将形は仏教成立以前からあったインドの自然神で、のち仏教に包括されて、仏法守護の役目を負わされたもの。服装・姿態などまちまちである。帝釈天（雷霆神インドラ）、梵天（宇宙最高の原理をつかさどる神ブラーフマ）、吉祥天（福徳の神）、弁財天（音楽・福徳の神）などがあり、四天王・十二神将などもこれに属する。天部像には俗形、武装者、冠をいただくものなど種類も多い。神将像は多く武装しており、忿怒形もある。仏像のなかではっきりと女性像があるのは、この天部だけである。

比丘形（僧形）は頭をまるめた僧侶の姿をしたもので、祖師・高僧の像がほとんどだが、地蔵菩薩のように形のうえからはこれに属するものや、神像のなかに僧形八幡神のようなものもある。鎌倉時代以後に多い禅宗の高僧像は、とくに*頂相とよばれ、その形もほとんど一定である。そのほか鬼神像（天竜八部衆など）、力士形（金剛力士など）、童子形（不動明王に従う制吒迦・矜羯羅童子など）もある。

仏像〈各部名称〉

（平等院鳳凰堂阿弥陀如来像）　（薬師寺東院堂聖観音像）

●仏像の姿勢と寸法　仏像をその姿勢から大別すると、立像、坐像、臥像がある。立像には如来・菩薩像に多い直立像のほか、遊行像（片足を前にだし、歩行の形をとる）、蹴立像（邪立像ともいい、一方の足を蹴上げた形で、明王・天部像に多い）などがある。坐像では結跏趺坐像（足をあぐらのように組んだ形）がもっとも多く、左足を上に組むのを降魔坐、右足を上にしたのを吉祥坐という。半跏坐は弥勒菩薩などに多く、片足を踏み下げるのがふつうだが、右足を下げた宝菩提院半跏像のような例もある。倚像は腰かけて両足をおろした形で、インド・中国には多いが、日本の仏像には少ない。下げた足を交差したのを交脚倚像という。臥像は横臥した姿の像で釈迦の入滅のときの姿をあらわした涅槃像に限られる。

経典には、仏の背の高さは一丈六尺（約四・八メートル）あったと説き、この寸法を基本として仏像の寸法も定められている。これを丈六像といい、立像は一丈六尺ある像のことだが、坐像ではこの半分の八尺像を、立てば一丈六尺あるというので、これも丈六像という。したがって、半丈六といえば立像八尺（約二・四メートル）、坐像四尺（約一・二メートル）の像のことである。この丈六像を何倍かするとか、何分の一かにした寸法で像がつくられる。このほか人間の等身をとった立像五尺（約一・五メートル）、坐像二尺五寸（約七六センチ）の等身像もあり、特殊なものとして約一尺二寸―一尺八寸（約三六―五四センチ）の一磔手半像、約三寸五分（約一〇・六センチ）の五指量像などがある。現在は仏像の寸法を測るには、頭頂から地付（立像の足の下、坐像のすわっている面）までを測定するのであるが、古記録に表わされた仏像の寸法は、ほとんど髪際といって、髪のはえぎわから下を測定するのが例である。丈六像より大きな仏像を大仏とよぶことが多い。

●仏像の形相

〔如来〕仏陀の形姿は人間の身体の理想化したもので、その美点をあげたのが三十二相八十種好であるが、その説も経典によってはかならずしも一定ではない。そのおもなものは次のとおりである。

(1)頭の上に肉髻という椀を伏せたようなものがついている。これは肉の盛り上がりを示すもので、後世になると、この盛り上がりと頭との境に赤い粒をつけ、これも肉髻と呼ぶようになった。

(2)頭髪が青瑠璃の色をして右巻きに巻いている。これが彫刻では巻き貝のような粒で表わされ、頭を青く彩色するのがふつうである。

(3)眉間に生じた白い毛が右巻きで、のばせば五尺（約一・五メートル）もある。彫刻では、ふつう水晶をはめこんでいるが、下に白土や胡粉が塗られ、白くすけて見えるようにつくる。真珠をはめこんだ像も小像の場合にはある。

(4)手足の掌に輪相がついている。奈良の薬師寺の薬師如来像の手足に車輪状の模様があるのはこれである。

(5)手の指のあいだに水かきのような縵網というものがついており、これによって苦海に沈んだ衆生を救い上げるという。

(6)足が扁平足で、指が長い。仏像ではよくわからないが、仏足石という仏陀の足をかたどったものを見ると、これがよくわかる。

(7)身体が金色で、そのまわりに光が満ち満ちている。これは身体に金箔をはったり、めっきをしたりすることで表現され、背後の光背はその光を示している。

〔菩薩〕菩薩の場合は、在俗の貴人の姿で表現されるので、身体に多くの装身具をつけている。上半身には衣をつけず、下半身にだけ裳というスカートのようなものをつけるのがふつうである。頭には宝冠（天冠）をかぶるが、遺品では失われたものが多い。菩薩や天部の像が頭上に結っている髻を宝髻という。冠の下には鉢巻のような天冠台がつく。また冠の側面から肩へたれる紐は冠帯という。頭髪も巻き毛ではなく、かつ、高く髻をつくっている。色はやはり青く塗ることが多い。髪が肩へたれていることもあるが、これは垂髪と呼ばれる。

菩薩の身体にかけられる飾りを瓔珞といい、とくに胸にかかるのを胸綴と呼ぶこともある。肩から斜めにかかる帯状の布は条帛、肩や腕から体側に長くたらした布を天衣という。菩薩も手で印を結ぶが、そのほか、いろいろな持物を持っている。観音の蓮華・水瓶・数珠、文殊の経巻と剣などがそれで、各菩薩によってきまっている。

●印と契　諸仏菩薩・諸天などは、その標識として左右二つの手で、いろいろな形をつくったり、

手にいろいろなものを持ったりしている。これは仏菩薩などの徳を表現するものである。この手でつくった形を印（あるいは手印）といい、手に持っているもの（持物）を契（あるいは契印）という。またこれを三昧耶形ともいっている。

〔手印〕仏教、とくに密教では、ほとんど無数といってもよい像があり、それに応じて手印も非常に多く規定されている。しかしその起原は、たとえば説法印はその印に見るような手ぶりで説明しながら教えを説いたものであり、定印は両手をすわった上において心の安定をはかったことに始まるといったように、別に規定のなかったものであったが、密教がおこると、ヒンズー教の行事を取り入れて印契を重視するようになり、細かく規定するようになったものである。地域的にも、インド、チベット、中国などで異なった印相がおこなわれている。その種類は、密教以前のものとしては禅定印、降魔印、転法輪印、施無畏印、与願印などがあるが、密教では数百の手印が記録に残されている。そのおもなものは次のとおりである。

(1)阿弥陀定印　右手を左手の上に置き、人差指を立てて、親指をその指頭につける形で、阿弥陀如来の結ぶ印。そして、この世の人々にはそれぞれ上の上から下の下に至るまで九つの区別があり、したがって、その極楽往生の仕方にも九つの別があり、阿弥陀如来の形姿にも九種あるとした。ここから「阿弥陀の九品印」というのが生まれ、上品・中品・下品のそれぞれに上生・中生・下生の三種、計九種の異なる印があり、阿弥陀定印はその上品上生にあたるということになった。この九品印は、説によって二種がある。

(2)施無畏印　右手を、てのひらを外にして、指を上に向けて差し出した形。ふつう与願印と組合せて用いられ、いっさいの衆生のいろいろな恐怖をとどめ、それから救済するという印。

(3)与願印　仏が大衆の求めるものを願によって、ほどこし与える形を表わしたもの。施願印、施与印などともいう。

(4)法界定印（禅定印）　胎蔵大日如来の結ぶ印。阿弥陀定印の指を立てないような形。

(5)智拳印　金剛界大日如来の印。この印を結ぶと、現世の煩悩を消して仏智にはいることができるという。右手で拳をつくり、人差指を上に伸ばし、左手でこれを握った形。

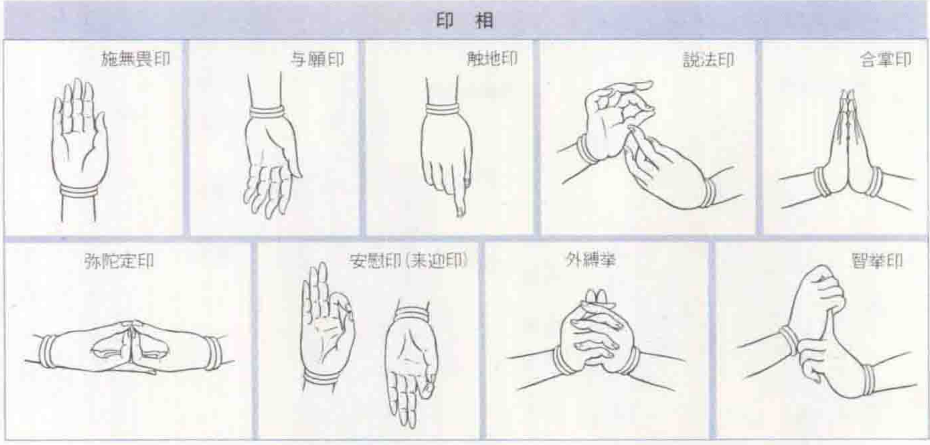
(6)転法輪印（説法印）　釈迦が説法をするときに用いた印という。法隆寺金堂壁画の第六号大壁の阿弥陀如来像の印がこれで、いかにも身ぶり手ぶりよろしくといった形の印。

(7)安慰印（来迎印）　来迎の阿弥陀像に見られる印。施無畏印・与願印の親指と人差指で輪をつくったような印。

(8)合掌印　各種の合掌によってつくられるもので、金剛合掌、堅実合掌、叉手合掌、帰命合掌などの別がある。

(9)降魔印（指地印・触地印）　釈迦八相の一つである降魔、つまり釈迦が菩提樹下で悟りを開こうとしたとき、これを妨げようとした欲界の六天を降伏させたときの印形だといわれる。右手の人差指で地をさし、左手は膝の上に軽く置く形の印。

〔契印〕手印と同様にそれぞれ深い意味をもっといわれ、たとえば、聖観音菩薩の手にする蓮華は「大悲応物、不染不苦」を意味し、大慈悲の象徴としている。また文殊菩薩の持つ剣と経巻は、その利剣によってよく衆生の煩悩をとり除き、はかり知れない知恵を意味している。おもなものをほかにあげると、十一面観音菩薩の水瓶と蓮華、地蔵菩薩の宝珠と錫杖、鬼子母神の吉祥果、火天の仙杖、千手観音の宮殿や武具など四〇種類以上の持物、不動明王の剣と羂索、愛染明王の弓箭、多聞天の宝珠などで、各尊によって持物が異なるので、それによって像の識別ができるわけである。



●**仏像の組合せ**　仏像は一体だけ、つまり独尊で安置される場合と三体とか五体あるいは九体とかを一組として祀る場合とがあり、三尊像、五尊像などとよび（一組の像でもっとも数の多いのは京都三十三間堂のような千体仏であろう）、中央にあるものを中尊、それに侍するものを脇侍という。ふつうは三尊一組のものが多く、阿弥陀三尊とか薬師三尊とよぶ（阿弥陀如来両脇侍像といったよび方もある）。中尊と脇侍との組合せはふつう一定しており、中尊の尊名が不明でも、脇侍像によって推定することもできる。脇侍とは侍立の菩薩でなければならないともいい、不空羂索観音に侍立する梵天・帝釈天像は脇侍ではなく眷属というのが正しいともいうが、一般には菩薩でない場合も脇侍とよんでいる。別表は三尊像における中尊と脇侍の組合せの例を示している。

●**仏像の材料と技法**　仏像の材料としては木材、金属、乾漆、塑土、石、まれには紙などがあるが、その大部分は木造である。

〔木造〕木材のうちでも檜が圧倒的に多く、そのほかの材は時代的、地域的に使用の仕方に厚薄がある。飛鳥・白鳳時代、七世紀の像では樟を用いることが多い。天平時代、八世紀には乾漆・塑土を用いること多く、木彫は少ないが、乾漆・塑造の心木には檜が用いられることが多い。九世紀に入ると他の材料はほとんど用いられず、木彫が主流となった。材は檜が多いが、この時代になると仏教が地方にも伝播し、地方では特色ある材を用いている。たとえば関東・東北では桂、欅、桜などが、九州では樟、榧などが多い。とくにめずらしい材としては南方産の香木、白檀や栴檀を用いた檀像が貴重視されている。

本尊	脇侍	
盧舎那仏	観世音菩薩	虚空蔵菩薩
	薬師如来	千手観音菩薩
釈迦如来	文殊菩薩	普賢菩薩
	薬王菩薩	薬上菩薩
	観世音菩薩	虚空蔵菩薩
薬師如来	日光菩薩	月光菩薩
	観世音菩薩	大勢至菩薩
阿弥陀如来	観世音菩薩	大勢至菩薩
弥勒如来	法音輪菩薩	大妙相菩薩

三尊像

これらの木彫像には像の体軀の大部分を一本の木からつくり上げた一木造と二個以上の材を合わせてつくった寄木造の像とがある。一木造とはいっても完全に一木の木から像全体を刻むというのは小像か、貴重な材を用いた檀像彫刻のような特殊なもので、ふつうは像の中心となる頭部・胴部以外の突出部、立像なら腕、坐像では腕や膝などは別の木をつぐ。また背部から内刳といって、内部を刳りとって、背板という蓋板を別につくってあてることもする（木材の中心部をとらずに彫刻をすると、芯部と表面との乾燥度の相違で干割れができ、像を台なしにしてしまう。この干割れを防ぎ、像の重量を減ずるために内刳をする。立像なら背中から、坐像では背中や像底から刳るが、背中から彫りとる内刳をとくに背刳という）。この背板が背中全体を形成することもあり、一木造といっても、文字通り一本の木からできているとは限らない。この一木造の技法は飛鳥時代、天平末期から平安時代の半ば、一一世紀はじめにかけての像に多いが、地方ではなお後まで用いられている。これに対して、寄木造は頭や体部など、軀幹部が、前後、左右、前後左右というように二個以上の材を規則正しく継ぎ合わせて構成したものをいい、その先駆をなすのは寛弘三年（一〇〇六）の作と推定される京都同聚院の不動明王坐像で、軀幹を前後左右から箱のように材を組合せ、背面材はさらに左右に別れている。また寛弘九年の京都広隆寺千手観音坐像は四個の縦木を頭体の中心でついでいる（もちろん両像とも内部は大きく内刳が施されている）。この技法が一二世紀になるとさらに進み、頭部と体部とを別材でつくり、さらに細かく、たくさんの材を組合せることによって、いっそう便化されてくる。こうして大像でも一木造のような巨材を必要とせず、丈六像といった巨像もつくれるようになったし、分業で制作することも可能になって、当時のおびただしい造像の注文にも応じられたのである。こうした寄木造における材の寄せ方の法則を木寄法、あるいは寄木法とよんでいる。

一二世紀半ばになると、玉眼といって、この寄木の木割りを利用して彫像の眼に水晶をはめこんで、実際の人間の眼に近い輝きをもたせる工夫が考案された。像の頭部を前後に割り、面部の内側を刳って眼に穴をあけ、眼球状にみがいた水晶の薄片をあて、内側から瞳を描き、絹や紙をあて、綿でおさえ、木片をあてる。この当て木は周囲か

ら竹針で止めるが、漆で接着した例もある。玉眼は運慶の創案というが、それ以前、仁平元年(一一五一)の奈良長岳寺阿弥陀三尊にはすでに使用されている。

木彫像の仕上げには漆箔、彩色、切金などが用いられる。彫刻を終わった木彫像の矧目は細くみぞを彫り、ここに「こくそ漆」(漆に木粉や抹香を混ぜたもの)をつめて矧目を目立たなくし、上から麻布を漆で貼り、砥の粉を混ぜた下地漆で布目をつぶし、平滑に砥石でとぎ上げ、漆を何回か塗り、さらに漆で金箔を貼るのが、いわゆる漆箔像である。彩色の場合には下地に白土や胡粉を塗り、その上から彩色するが、奈良時代以前には直接彩色したものもある。檀像やその風をまねた檀像様彫刻、また鉈彫のように鑿目を強調した像とか、立木仏などの場合には素木といって瞳や眉・ひげに墨を、唇に朱をさすだけのものもある。

鉈彫といっても鉈で仕上げをした像ではなく、像身の表面、おもに衣の部分に丸鑿の横縞模様の彫り跡を規則正しく残した像で、一般の木彫もこの状態を工程として一度は通過するが、これは小作とよばれ、ふつうならこれをさらに平滑に仕上げる。そのため、鉈彫像を未完成とする説もあるが、この鉈彫の分布の北限が岩手県で、ここに数点散在し、関東はもっとも多く(東京以外の各県に分布)、西限に当たるのが愛知県知多半島の常滑市の高讃寺聖観音像である。日本海側では富山県高岡市の射水神社の神像があり、これより西には見当たらず、いわゆる東国に分布し、制作の時代もほとんど平安時代後半に集中している(神奈川県宝城坊の薬師三尊、同県弘明寺十一面観音などはその早い例で、一〇世紀後半ごろの作とみられ、鎌倉時代に下るものはごく少ない)。また作例が相当数あることなどを考えると、東日本における一つの地方様式とみてよいだろう。その荒い鑿目は当時中央で流行した定朝様の洗練とはうらはらに、粗野だが豪快な、独特の美しさを備えており、東国人の美意識から生まれた作風といえよう。

また立木仏とは立木から彫り出した仏像という意味だが、立木をそのままに彫った像はなくはないが、あってもまれで、立木の形をとどめる丸太のような仏身をもち、木の根を残すものや荒けずりの木で岩座形にした台座上に立つ像をいう。長野県知識寺十一面観音立像、栃木県中禅寺千手観音立像、茨城県西光院十一面観音立像などは平安時代の作で、鎌倉時代以後の作もあるが、復興像と称するものが多い。ほとんどが観音立像で、立木観音ともいう。また江戸時代の円空や木喰なども立木仏を彫っている。

また彩色の上に切金といって金箔の細線で文様を描き出す技法もあり、これを素木に直接施したものもある。さらに盛り上げ彩色といって、仏像の衣に刺繍を思わせる盛り上がった文様をつける技法があり、中国の宋時代に流行したもので、その影響で日本にも例があるが、これは胡粉で文様を盛り上げたものである。これに対して神奈川県の鎌倉地方では、その影響をうけたものと思われるが、粘土に膠を加えたものを型に入れて文様をつくり、これを乾燥させて仏像の衣の部分に漆ではりつけた土文とよぶ技法がおこなわれている。粘土を材料とするため盛り上げ彩色のように細かいものは作れず、素朴なもので、花や葉・輪宝の文様が多い。鎌倉時代後半から南北朝・室町時代の像にその例が多い。

〔金属造〕金属では金・銀・銅・鉄を主としたものが用いられ、技法的には鋳物、打物、彫金などが用いられている。金仏は奈良時代には正倉院文書に見られ、藤原時代にもつくられた記録があるが、現存するものはない。銀仏、銀製鋳造の仏像は現存遺品としては興福寺東金堂から、有名な旧山田寺の仏頭とともに発見された等身像と思われる仏像の腕、東大寺三月堂不空羂索観音像の宝冠の化仏といった奈良時代のものや、滋賀浄厳院の阿弥陀如来立像(鎌倉時代)くらいだが、藤原時代にはその色調が珍重されたらしく、記録的には金銅仏をつくるよりも銀仏のほうが制作の記事が多いほどである。

銅製鋳物の像はふつう金鍍金を施すので、金銅仏という。成分的には純銅ではなく、現在のブロンズに近い錫・鉛などとの合金で、その成分は一定しない。金銅仏の鋳造は原型の材質によって、およそ二つに大別される。第一は蠟型鋳物で、中型に相当するものを土でつくり、その上に銅厚だけの蜜蠟を盛り上げ、原型をつくり、外型となる土をかぶせて炭火で焼きしめ、蠟をとかし出し、そのあとに溶銅を流し込んでつくる。この蠟型鋳物は仕上がりが独特の軟かさをもち、美しいが、現在はほとんどおこなわれない。飛鳥・奈良時代の金銅仏は、ほとんどこの蠟型でつくられているが、単品生産で、型を二度使用することのできないのが欠点である。第二の方法は木や土でつくられた原型から粘土を含んだ砂で型をとって外型をつくり、さらにこれにもう一度土をうめて原型と同じものをつくり、この型の表面を銅厚だけ削りとって中型をつくる。この中型を外型の中へ入れ、動かぬよう工作した上で炭火で焼きしめ、外型と中型との空間に溶銅を流し込む。こうしてつくられた鋳はなしの像の鋳損じた部分を補修したり、表面をきれいにたがねで削り、みがき上げ、水銀鍍金(アマルガムめっき)を施し、さらに髪・眉目・唇・衣などに彩色を施すことも多い。

金属打出しの像としては、銅製原型の上に銅板を置いて鎚で打ち出した押出仏とよばれるものが七、八世紀ごろに流行している。また鉄製鋳造の仏像も鎌倉時代以後の東日本に多い。

〔乾漆造〕乾漆像は東洋独特のもので、漆を材料としている。日本には七世紀ごろ中国からその技法が輸入されている。当時は塞、即、夾紵などとよばれた。乾漆像には二種あり、その一つは脱(活)乾漆とよばれ、これは粘土で像の大体の形をつくり、その上に麻布を漆で何枚も(等身像で七、八枚という)貼り合わせて層をつくり、形のできたところで内部の土をとり出し、その空洞に骨組の木枠をつくり、表面をこくそ漆で仕上げ、漆箔や彩色をする。東大寺三月堂不空羂索観音、興福寺の八部衆や十大弟子像はこれに属する。もう一つは木芯乾漆像といい、木で大体の形をつくり、細部の表現をこくそ漆の盛り上げでする。かなり細部まで木で仕上げ、ごく薄くこくそ漆をかけたものを木彫乾漆とよぶこともある。奈良末期におこなわれた技法で、脱乾漆より質の悪い漆でもつくれる。唐招提寺講堂諸像中にはこの種のものがある。材料の可塑性が奈良時代の写実的作風と合って大いに流行したが、手間がかかり、値段も高いので、次第に衰えた。しかし木芯乾漆は平安初期にもおこなわれている。その後鎌倉時代に宋彫刻の影響で脱乾漆の作が多少みられる。

〔塑造〕塑像も奈良時代に流行した。塑とは粘土を意味し、土でつくった彫像の意味である。広義には現在の石膏像も塑像の一種だが、ふつうは東洋で古くから用いられ、捻、摂、塑、素、泥などとよばれたものをさす。その源流は西域にあるという。中国では敦煌や麦積山の石窟寺院に多くの遺品があり、日本には七世紀半ばごろ伝わり、奈良当麻寺弥勒如来像が最古の現存例と思われる。技法は像の大きさや形によって異なるが、芯木に藁や縄を巻き、粘土をすこしずつ付けては乾燥させる。土は表面にいくにしたがって細かいものを用い、粘着力を増すために、膠や苆をまぜる。細部には麻布を巻いた針金を芯とすることもある。またある程度、彫刻した木芯に薄く塑土をつけたものや、軀幹部に複雑な木枠をし、その上に板を囲い、土を盛り上げる方法などもある。もちろん仕上げには彩色や漆箔をする。奈良時代には写実的表現に適するので盛んにつくられ、法隆寺五重塔の塑像群、東大寺法華堂の日光・月光両菩薩、執金剛神、戒壇院四天王像などの名作を残したが、他の時代にはほとんどなく、わずかに鎌倉時代に二、三の例があるにすぎない。こうした乾漆像や塑像は眼に黒曜石やガラス玉をはめこんでいる例もあり、後世の玉眼と同じ意味であろう。

〔石造〕石に彫刻した仏像は東洋諸地に見られ、石窟内の壁面に彫られたものや岩壁に彫られた摩崖仏をはじめ、独立した石塊に丸彫、浮彫した像がある。インドや中国に比べると、日本では彫刻に適する石材が乏しく、その数も少ないが、古代の石仏の多くは凝灰岩で、石肌に独特の美しさがあるが、耐久性に欠けている。最古の遺品としては七世紀後半の作と思われる奈良石位寺の三尊像があり、表情の愛らしい浮彫像である。兵庫県の古法華三尊も同期の作だが損傷がひどい。八世紀には東大寺の良弁によってつくられたという奈良頭塔石仏群がすぐれ、いかにも奈良風の豊麗な浮彫である。このころには、石製層塔の基部に石仏を彫刻したもの、岩窟内壁面に仏像を浮彫りしたものがある。平安時代に入ると北九州・北陸・関東などに摩崖の石仏がつくられている。いずれも藤原時代のものだが、とくに大分県臼杵石仏は優秀な作例で、その中心ホキ石仏の阿弥陀三尊などは堂々たる体軀で迫力をそなえ、丸彫に近い浮彫である。北九州一帯は、阿蘇の溶岩によって日本最大の石仏の宝庫である。富山県日石寺不動明王像は高さ三㍍に及ぶ薄肉彫である。栃木県大谷の石仏群は大谷石(凝灰岩)に浮彫りし、漆喰で表面をつくったもので、四㍍の千手観音立像は壮観である。鎌倉時代になると、仏教の大衆化によって石仏造立は盛んになった。前代にひきつづいて摩崖仏もあるが、規模も小さく、作品も劣っている。また花崗岩などの硬い石が用いられるようになった。神奈川県箱根石仏は末期の銘をもち、安山岩系のものが多い。群馬県不動堂の不動明王像は建長三年(一二五一)の銘をもつ丸彫像。鎌倉浄光明寺地蔵菩薩像も正和二年(一三一三)在銘の丸彫像で、鎌倉時代以前にはほとんどなかった丸彫像の出現は注目すべきである。鎌倉時代以後になると石仏は日本全国に及び、花崗岩・安山岩・凝灰岩・砂岩などいろいろな石材を使用し、美術的には目だった作はなくなるが、一般庶民信仰的な像が多くなった。

●**仏像の制作**　それでは仏像はどのような順序でつくられるのだろうか。木彫の場合を例にとって

みると、ある人物が造像の願を立てると仏師を決定し、経済的、技術的な打合せをするのを造仏支度という。次に材料を整えるが、木像の場合の材を御衣木といい、高僧によって材木や工具を清める儀式を御衣木加持という。次に仏師が御衣木に最初の斧を下す斧始がある。そして材は仏師の仏所に運ばれ、工事が始められる。工事の間、立願者などの関係者はしばしば検分といって、検査をおこなう。藤原時代の貴族などは感覚もすぐれていたため、たいへん口やかましく欠点が修正される記録がしばしば見られる。像ができ上がると仏所から寺へ運ばれ、予定の堂内の壇上にすえられる。これを奉渡・奉居という。そして荘厳が施され、吉日を選んで、像の目に瞳をかき入れる開眼供養がおこなわれる。わが国最大の開眼供養は、天平勝宝四年（七五二）四月の東大寺金堂の盧舎那仏像のそれで、供養僧一万と称している。

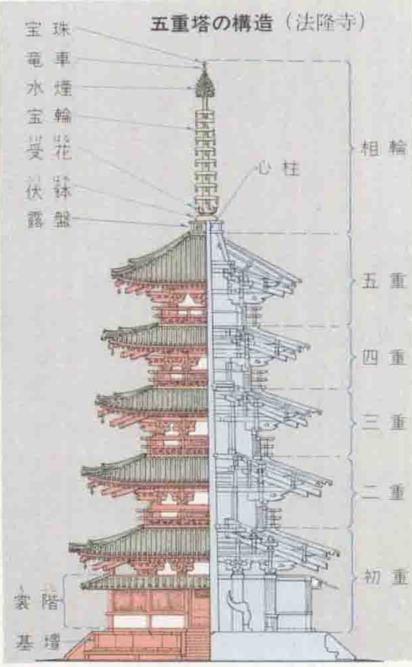
このように仏像をつくるとき、あるいは修理したとき、像身や付属物の一部に造立や修理の次第、仏師や発願者、執筆者の名、年紀などを記したのを造像銘といい、造像の直接的な資料として重要なものである。その形式はさまざまで、造像経過の詳細や経文などを記したものもあれば、ごく簡単な年紀のみの場合もある。記入の場所は像の材質により異なり、金属像や石像では仏身（主として背面）や光背裏、台座などの外面に陰刻や陽刻で記す。木像では胎内・台座内部（蓮弁裏などもある）・光背裏・足枘などに多く、墨書・朱書する。日本でもっとも古い造像銘は法隆寺金堂釈迦三尊像のそれと思われるが、その後各時代にわたっておこなわれている。また仏像の胎内にいろいろな納入品を納める場合もあり、小仏像（胎内仏）・経巻・銘札をはじめ、記念的物品（故人の遺品など）、さらに米穀をはじめ五穀など種類はさまざまである。

なお、仏像の周辺を飾る台座・天蓋・光背については別項「荘厳具」で述べる。〈佐藤昭夫〉

佐和隆研著『仏像案内』（一九六三・吉川弘文館）▽望月信成他著『仏像—心とかたち』正続二冊（一九六五・日本放送出版協会）

仏塔 ぶっとう

仏教における塔が仏教の発祥したインドにはじまることはいうまでもない。インドの塔は多く石造または塼造であったが、中国へ仏教が伝えられると、寺院の伽藍建築としての塔が、木造によって建造されるものが現われた。これは従来から中国で発達していた楼閣建築と、伏鉢の上に傘蓋を立てる形式のインド系の仏塔が結びついたもので、四世紀から五世紀のころにかけて、中国風の三層または五層のような木造楼閣の上に、銅や鉄でつくった傘蓋状の相輪を立て、仏舎利を奉安するものが出現するようになったことが、中国建築史の上で確認されている。日本の寺院の伽藍の木造塔は、この中国の高楼建築的な塔の形式を受入れたものである。



塔という言葉は、もと梵語のストゥーパを中国で音訳して卒塔婆とし、略して塔婆、または塔と称したもので、仏教で用いる塔はすべて塔婆である。本来塔には仏舎利を奉安して釈迦を顕彰したものであるが、釈迦の教えを説く経典を法舎利と称して塔内に納めることもおこなわれた。このように塔は釈迦の遺徳顕彰の内容があるが、仏寺において伽藍をりっぱに見せる用をも兼ねた。一寺に塔一基で本来の目的は達せられるのだが、伽藍を壮麗にするために左右二基を建てる風が大陸に起ると、わが国でもこれを受けて奈良時代に薬師寺・大安寺・東大寺などのように、東西両塔を対称的に建てた寺もある。木造塔の場合では第一重内陣に四方四仏または本尊仏を安置する。

仏教では造塔の功徳を説くので、故人の追善、自身の利益のために供養塔を造立し、あるいは墓の供養塔（墓塔）をつくることが、とくに中世から近世中期にかけて流行したが、これらは多く石造で、形式には層塔もあるが、形の大きくない宝塔・五輪塔・宝篋印塔・笠塔婆・板碑・無縫塔がおこなわれた。

〔**層塔**〕層数の多い塔で、平面は方形とするのがふつうで、三・五・七・九・一一・一三の奇数の層を持つ。しかし一般的には木造では三重・五重が圧倒的に多く、七重以上は石塔において多く見られる。木造塔の代表的な遺構は、飛鳥様式の法隆寺五重塔、白鳳様式の薬師寺東塔、平安初期の室生寺五重塔（奈良県宇陀郡室生村）、平安後期の醍醐寺五重塔、鎌倉時代の西明寺三重塔（滋賀県犬上郡甲良町）、南北朝時代の羽黒山五重塔（山形県東田川郡）、室町時代の興福寺五重塔、桃山時代の本門寺五重塔（東京都大田区）、江戸時代の東寺五重塔などがある。木造で七重であったのは奈良後期の東大寺の東西両塔、八角九重であったのは平安後期の京都法勝寺の塔であったが、早く亡んで今はない。めらずしく談山神社（奈良県桜井市）の室町時代の木造十三重塔が現存する。石造層塔の代表的遺品としては、奈良前期の石塔寺三重塔（滋賀県蒲生郡蒲生町）、奈良後期の鹿谷寺跡十三重塔（大阪府南河内郡太子町）、平安後期の於美阿志神社十三重塔（奈良県高市郡明日香村）、鎌倉時代の般若寺十三重塔（奈良市）、宇治浮島十三重塔などがある。層塔は顕教にはじまって、密教その他の宗派にも普遍して用いられた。

〔**多宝塔・宝塔**〕塔身の平面円形の一重の多宝塔と、これに裳階をつけた二重の多宝塔があり、現在では一重のものを宝塔とよぶことになっている。密教系の塔形として平安時代にあらわれた。天台宗では法華経の見宝塔品に説くところによって多宝如来の塔とし、真言宗では南天竺の鉄塔から出た形とし大日如来の塔とする。外観では区別がないが、天台では釈迦如来・多宝如来を本尊とし、日蓮宗もこの系列に属する。真言では大日如来または密教の五仏を本尊とするのがふつうである。多宝塔の木造建築では、鎌倉時代の石山寺、高野山金剛三昧院、室町時代の根来寺（和歌山県那賀郡岩出町）などが代表的な遺構である。石造多宝塔はきわめて少なく、鎌倉時代の常楽寺（長野県上田市）、菩提寺跡（滋賀県甲賀郡甲西町）のものが注目される。宝塔はもっぱら石造で、とくに滋賀県に多く、また九州国東半島では特異な様式の宝塔がおこなわれ、これを国東塔と称する。石造宝塔の代表例としては平安後期の鞍馬寺（京都市左京区）、鎌倉時代の別願寺（神奈川県鎌倉市）、懸所（滋賀県守山市）、浄土寺（広島県尾道市）、岩戸寺（大分県東国東郡国東町）の諸塔などをはじめ多数ある。なお仏堂内の舎利奉安塔などに木造または金属工芸品の宝塔も広くおこなわれている。

〔**五輪塔**〕方形の地輪、球形の水輪、三角形の火輪、半球形の風輪、団形の空輪の五部より成る五輪塔は、平安後期に立体的な塔形が出現する。その源流については諸説があるが、形の基本は球形の塔身を台座上に安置し、笠をのせ、頂上に飾りをつけた形で、これに仏教に説く五大の思想を盛りこんだものといえる。供養塔や墓塔にとくに多く用いられ、もとは密教的なものであるが、早く宗派を越えて用いられ、またわが国中世以後の石造塔の主流となった。石造塔の代表的なものとしては、平安後期の中尊寺釈尊院墓地、五輪坊墓地（福島県石川郡玉川村）、臼杵中尾二基（大分県臼杵市）、鎌倉時代の極楽寺（神奈川県鎌倉市）、安楽寿院（京都市伏見区）、石清水八幡宮（京都府八幡市）の諸塔が挙げられる。一方、仏堂内安置のための木造五輪塔もおこなわれ、古いものには鎌倉時代のものがある。ふつう五輪塔の火輪(笠)は平面四角で側面から見た立面が三角になるが、平面まで三角にした工芸品がときどきある。石造・銅造ともに東大寺の鎌倉期再興につくした俊乗房重源に関係したものに多い。

〔**宝篋印塔**〕方形一重の塔で、その源流は中国の阿育王塔にあり、わが国ではこれを簡略して籾塔と称するものがおこなわれ、それがさらに石造塔としておこなわれるようになった。鎌倉時代中ごろから遺品があり、宗派を越えて盛んにつくられて、五輪塔とならんでわが国石塔の主流となった。供養塔や墓塔として用いられ、木造建築はなくて石造であるのがふつうである。代表的遺品としては、鎌倉時代の高山寺（京都市右京区）、円福寺二基（奈良県生駒市）、箱根山（神奈川県足柄下郡箱根町）、比都佐神社（滋賀県蒲生郡日野町）、南北朝時代の浄土寺二基（広島県尾道市）の諸塔を一級品として全国に数多く分布する。このほか、仏堂内の舎利安置用の木造工芸品としての宝篋印塔もおこなわれた。この塔名は元来、宝篋印陀羅尼を納めたことから出たが、一般にはそれとは関係なく、何経を納めても宝篋印塔というのである。

〔**笠塔婆**〕方柱状または板状、まれには八角柱状の塔身に笠を備えたもので、すべて石造である。木造のものもつくられたことがあるが、朽損して古遺品は残らない。塔婆であるから塔身に本尊をあらわす。この形式は塔身の面積が広いので、銘文を長文であらわすのには適当である。またそうした利点から、日蓮宗では七字の題目を塔身に大

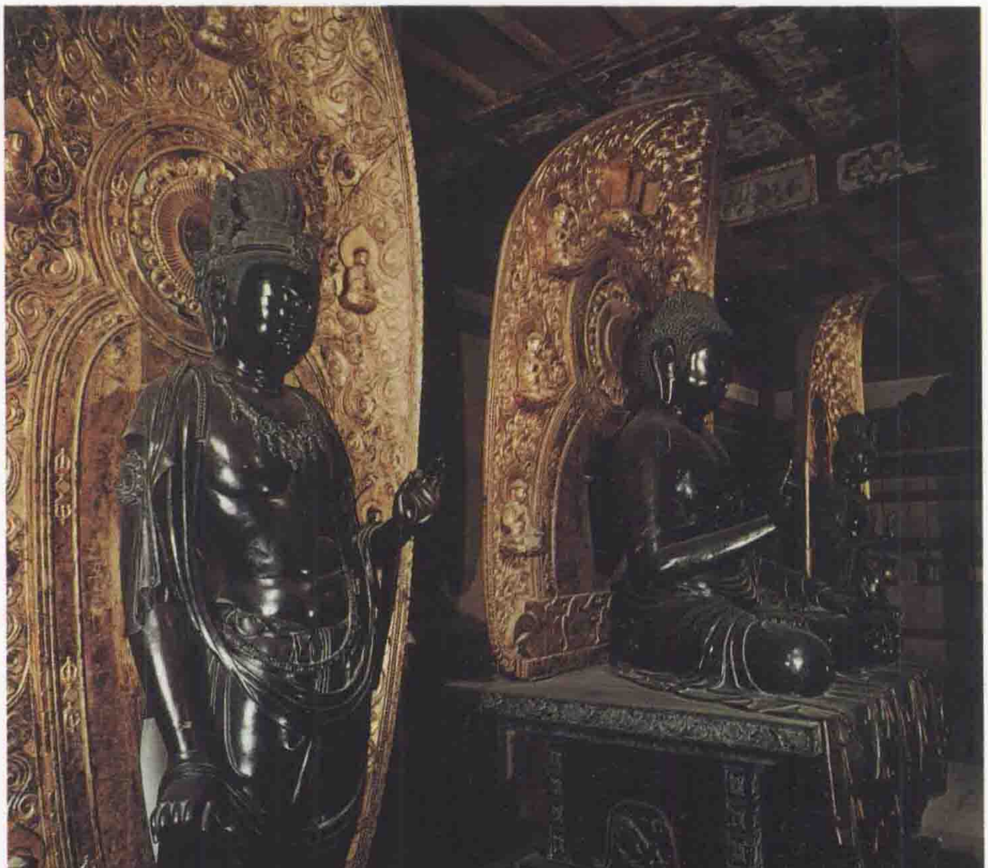
観音菩薩像（救世観音）（飛鳥時代・７世紀）国宝　奈良　法隆寺夢殿　木造　像高214.5cm「この霊像を拝し、はじめて東洋美術の真に悟入することを得た」とフェノロサを感嘆させたこの本尊は、厳格な左右対称をもち、モナリザにも似た不思議な微笑をたたえている。

釈迦如来立像（平安時代・９世紀）木造彩色　像高238cm　国宝　奈良　室生寺　一木彫像特有の彫法のもっともすぐれた様式を示しており、朱の衣に細く鋭く刻まれた衣文の稜線に沿って截金線が輝いている。彫刻をほどこさない板光背は繧繝の彩色が残る美しいものである。

唐招提寺 金堂内部 天平後期の代表的な作風をもった盧舎那仏坐像を中心に、右に薬師如来像、左に千手観音立像を配し、本尊前方左右には梵天、帝釈天、須弥壇の四隅には、四天王の各像が安置されている。

新薬師寺 本堂内部 堂内中央、円形の土壇の上に安置されているのが本尊薬師如来像で、光背の化仏と合わせて七仏薬師を構成している。本尊はまた平安初期の代表的な一木彫像。まわりを十二神将が円形をなしてとりまいている。

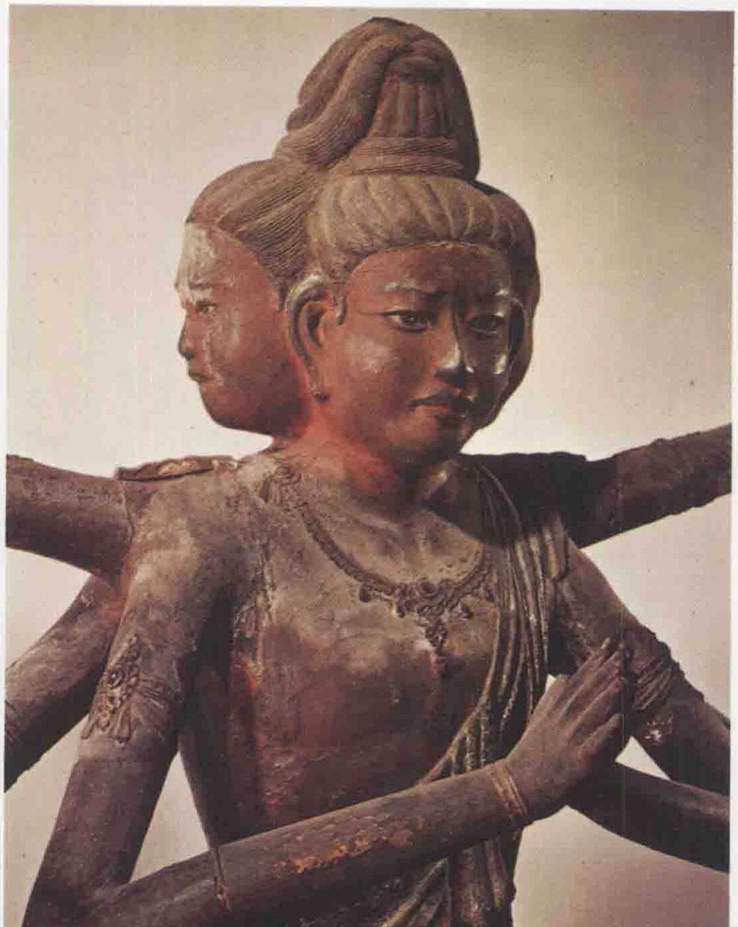
平等院鳳凰堂内部 金色に輝く円形の小天蓋と方形の大天蓋の下に安置された阿弥陀如来像は、大仏師定朝作(1053年)。周囲の小壁には木彫の52体の雲中供養菩薩がさまざまの形姿をしてとりつけられている。国宝



薬師寺 金堂内部 天平彫刻の様式が見事に完結した本尊の薬師如来像を中央に、手前に月光菩薩、向う側に日光菩薩が配置された仏殿は、均密な左右対称をなし、三像一体となって一つの浄土を具現している。いずれも国宝

普賢菩薩騎象像（平安時代・12世紀後期）　木造彩色　像高55.2cm　台座全高85.3cm　国宝　東京　大倉文化財団　蓮華、象、框を含めてほぼ当初の姿をとどめており、截金文様を主体とした彩色の美しさは、洗練された格調の高いものである。

弥勒菩薩像（飛鳥時代・7世紀）　木造　像高84.2cm　国宝　京都　広隆寺　宝冠から仏身、台座にいたるまで赤松の一木造の半跏思惟像。ほっそりとした体軀、冥想的な顔、右指の微妙な動きなど、簡潔な彫法がかえって崇高な精神を象徴している。



阿修羅立像（奈良時代・734年）　乾漆彩色　像高153.6cm　国宝　奈良　興福寺　仏師将軍万福の作と推定される八部衆像のうちの一つで、阿修羅は三面六臂の奇怪な姿をしているが、その顔は少女のようにあどけなく、深い憂いを含んだ人間的な面は見る者の心に深い印象を与えずにはおかない。

如意輪観音像（平安時代・９世紀中期）　木造彩色　像高108.8cm　国宝　大阪　観心寺　密教彫刻の代表作であるとともに、日本彫刻史上特記すべき名品である。長年秘仏であったため、当初の極彩色と豊麗な姿が見事に今に残っている。

金剛力士立像（鎌倉時代）　木造彩色　国宝　奈良　東大寺南大門に安置のいわゆる仁王像。建仁３年（1203)勧進職俊乗房重源の沙汰によって、運慶と快慶とが大仏師２人、小仏師16人を率いて造った、豪放で力強い、鎌倉彫刻の典型的な代表作。右が阿形(高さ839cm)、左が吽形(高さ845cm)。

仏　画

十二天屏風（1191年）　絹本着色　日天(右)、月天(左)　各130.2×42.1cm　国宝　京都　教王護国寺　長者俊証が詫磨法橋勝賀に屏風を作らせ、図上の種子を仁和寺の守覚法親王が書かれたといわれるこの種の現存遺品中では最古のもの。

金剛薬叉明王（13世紀初期）　絹本着色　194.0×126.0cm　国宝　京都　醍醐寺　法敵を打ち倒さんと燃えさかる焔の中に恐ろしい形相をもって立つ明王の激しい動きを、力感のこもった筆致で描き上げている。

阿弥陀二十五菩薩来迎図（13世紀後期）　絹本着色　145.1×156.1cm　国宝　京都　知恩院　阿弥陀来迎図は浄土教の発展とともに平安末期から盛んに描かれた主題であるが、この図は早来迎図の別名があるように、スピード感に満ちている。

仏涅槃図（1086）　絹本着色　266.2×270.9cm　国宝　和歌山　金剛峯寺　釈迦が希連禅河のほとり、沙羅双樹の林で永遠の死についた荘厳な情景を描いたもので、奥行のある画面、澄明な色彩など日本仏画の最大傑作に数えられている。

普賢菩薩像（平安時代・12世紀前期）　絹本着色 159.4×74.5㎝　国宝　東京国立博物館　信者を守護するために六牙の白象に乗って東方より現われ来る普賢菩薩は、気品高く慈愛に満ちている。鮮麗な色彩とかすかな動きの構図とがあいまって、格調高い作品となっている。

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

仏塔

木造層塔 1.安楽寺八角三重塔（鎌倉時代）長野県上田市 2.室生寺五重塔（奈良時代）奈良 3.寛永寺五重塔（江戸時代）東京 **石造層塔** 4.般若寺十三塔（鎌倉時代）奈良 **多宝塔** 5.園城寺多宝塔（鎌倉時代）大津 6.菩提寺多宝塔（鎌倉時代）滋賀県甲西町 **五輪塔** 7.安楽寿院五輪塔（弘安10年塔）京都（鎌倉時代） **宝篋印塔** 8.宝篋印塔（鎌倉時代）大分県臼杵市 **笠塔婆** 9.富貴寺笠塔婆（鎌倉時代）大分県豊後高田市 **板碑** 10.須賀広賀禄板石塔婆（鎌倉時代）埼玉県江南村

きく刻んで笠塔婆形式による題目塔をつくった。石造遺品の代表的なものとしては、平安後期の本光寺（熊本市）、鎌倉時代の般若寺（奈良市）、談山神社摩尼輪塔（奈良県桜井市）、南北朝時代の実報寺題目塔（京都市東山区）などの諸塔を挙げることができる。

〔**板碑**〕頭部を山形に作り、二段の切込みをした下方に広い塔身部のある簡単な形の石塔婆で、秩父青石（緑泥片岩）を材料としたものが関東で中世大流行した。この他の花崗岩や凝灰岩でつくったものはすこし厚さがあるが、正面観は同じであり、内容も同じであるから、全国に板碑は造立されたことになる。簡略な代りに、これも銘文を刻む場所が広いのが大きい利点である。また形はこの本格的なものとはちがったもの、あるいは自然石であっても、塔婆の本尊をあらわし銘文を刻むなど、内容の共通するものは板碑の中に含める。遺品はすべて石造だが、めずらしいものには鉄造や木造のものもある。石造の代表例としては、鎌倉時代の須賀広（埼玉県大里郡江南村）、観福寺（埼玉県北埼玉郡南河原村）、馬込墓地（埼玉県蓮田市）、円照寺（埼玉県入間市）、長木墓地（大分県東国東郡国東町）をはじめ、おびただしい数がある。

〔**無縫塔**〕台座の上に卵形の塔身を置くもので、台座の複雑なものは基礎・竿・中台より成り、塔身は背の低い卵形とする。台座の簡単なものでは低い基礎の上に、背の高い卵形塔身を置く。無縫塔は中国の僧侶の墓塔の形式を、わが国では鎌倉時代に輸入し、はじめは主として禅宗高僧の墓塔に採用されたが、後には宗派を越えて僧侶の墓塔に用いられ、卵塔の名でよばれる。すべて石造で、代表的な遺品としては、鎌倉時代の泉涌寺開山塔（京都市東山区）、建長寺開山塔（神奈川県鎌倉市）、南北朝時代の大徳寺開山塔（京都市北区）などがある。

石造塔のほとんどは、石面に仏像または仏菩薩を表示する梵字の種字を刻む。塔全体を通じて、その平面形は四角が多いが、八角・六角・円などもあり、材料には木をはじめ石・銅・鉄・土などが用いられた。このうちの土製のものは、泥塔とよばれ、六㌢前後の小塔を数多く作って供養することが、平安後期から鎌倉時代にかけておこなわれた。〈川勝政太郎〉

筆 ふで ⇨文房四宝

フューゼリ Henry Fuseli （一七四一―一八二五）イギリスで生涯をおくったスイス人画家。Johann Heinrich Füssli とも書く。二月七日チューリヒで生まれ、はじめ神学を志したが絵画に転じ、一七六四年イギリスに渡り、*レイノルズのすすめによりローマで修業し、ミケランジェロを研究したが、ロマン主義的傾向に進み、一七九〇年にアカデミー会員になった。有名な『悪夢』（一七八二）その他の奇怪な主題や、シェークスピア、ミルトンらの文学作品に取材した作品でイギリス人の賞賛を得た。彼の作品は主題を劇的な構図に収め、官能性を混えた怪奇的な描写によるもので、一六世紀のイタリア・マニエリスモに負うとともにゲルマン的ロマン主義の伝統にもよっている。四月一六日没。〈田中文雄〉

フラ・アンジェリコ ⇨アンジェリコ

プラクシテレス Praxiteles 生没年不詳。古代ギリシアの彫刻家。活躍期は前三七〇―前三三〇年ごろ。彫刻家ケフィソドトス Kephisodotos を父としてアテナイに生まれる。古典前期（前五世紀）の「崇高様式」に対し、彼は優美かつ気品高い情緒に富んだ美しい神像を多数制作し、古典後期（前四世紀）の「優美様式」を創造、*フェイディアスの次の世代のアッティカ派のもっともすぐれた彫刻家となった。『クニドスのアフロディテ』（原作は前三五〇年ごろ・ローマ時代の模刻はバチカン美術館）は女神を全裸の姿で表現した最初のモニュメンタルな作品で、女神は優美な女性としてとらえられ、以後の女性裸体表現の原形をなすにいたった。一八七七年、オリンピアのヘラ神殿から発見された幼児ディオニュソスを抱く『ヘルメス』（オリンピア美術館）は彼の原作か否かが問題とされるが、女性的な甘美な彼の様式を知り得る貴重な作品である。ほかに『アポロン・サウロクトノス（トカゲを殺すアポロン）』（バチカン美術館）、『牧神サテュロス』（カピトリーノ美術館）などが残されているが、いずれもローマ時代の模刻である。〈前田正明〉

フラゴナール Jean Honoré Fragonard （一七三二―一八〇六）一八世紀フランスの典型的な風俗画家の一人。四月五日南フランスのグラッスに生まれ、パリに出てしばらくは*シャルダンに学んだが、次いで*ブーシェの門にはいった。一七五二年ローマ賞を得て、五六年から六一年までローマに遊学、*ティエポロから刺激を受けた。パリに戻ってからは、六五年にアカデミー会員となった。はじめ『大僧正コレシュスの犠牲』（一七六五・ルーブル美術館）など歴史画も描いたが、ほとんど大部分が、婦人・子どもの肖像、あるいは浴女・恋人たちを題材とした風俗画であり、その達筆によって繊麗な官能的な情趣を描き出している。さ

らに銅版画にも熟達しており、あらゆる点でブーシェの後継者として、しかもブーシェをいっそう甘美にした様式を打ち出した。一方、生活の面でもルイ一五世・一六世治下の貴族や裕福な市民階級と交わり、はなやかな暮しをつづけたが、フランス革命後は、時代にとり残されてすっかり落ちぶれ、忘れ去られて、八月二二日パリで没した。作品は世界各地に見られるが、なかでも『音楽のレッスン』『浴女たち』（以上ルーブル美術館）、『ぶらんこ』（ロンドン、ウォーレス・コレクション）などがよく知られている。〈嘉門安雄〉

フラゴナール 「ぶらんこ」(1766ごろ) 油彩 81×65cm ロンドン ウォーレス・コレクション ルイ王朝下の華やかで優美な遊びを描いた代表作

ブラック Georges Braque （一八八二―一九六三） フランスの画家。*ピカソとともに*キュビスムを創始・発展させ、二〇世紀の美術に決定的な役割を果たした。五月一三日パリ近郊アルジャントイユに生まれる。建築装飾を生業とする父親が、日曜画家でもあって、一家とともにル・アーブルに移った少年時代から絵を好み、はじめ同地の美術学校に学び、一九〇〇年パリに出てアカデミー・ジュリアンに通学、やがて〇六年ごろ*フォービスムの強い感化をうけるようになった。しかし翌年には*セザンヌの構築的な作風に傾倒して、自然を分析的にとらえようとする研究を重ねる一方、同様な考えに到達していたピカソと知り合い、協力してキュビスムを創始し、その中心的な存在となる。この画期的な絵画思考を分析的キュビスムの段階から、さらに総合的キュビスムへと展開させながら、一二年ごろにはパピエ・コレや絵具に砂を混ぜるなどの新技法をも開拓した。第一次世界大戦のさい動員されて負傷し、その療養中に芸術観を述べた『手帳』を執筆し、召集解除の一七年からふたたび旺盛な制作を続ける。そしてピカソがカメレオンのように変貌するのに対し、彼は自分本来の個性に即しながら地道にキュビスムの可能性を探求した。初期には主として風景を、中期以降静物・室内・人物などを主題としたが、その構成の根底には、つねに理性と感覚の微妙な調和を最大重視するフランス人的な伝統の血脈をうかがわせ、静かで、しっとりと落ち着いたその色彩感は、晩年に向かって、ますます優雅な洗練味を加えた。四八年ベネチア・ビエンナーレ展で国際大賞をうけたのをはじめ、バーゼルやブリュッセル、ニューヨーク、ロンドン、東京など世界各地で展観されて好評を博した。油絵のほか、版画や彫刻・室内装飾などの仕事も手がけたが、そうした分野での力量成果も見のがせない。八月三一日パリで没。〈富山秀男〉

□瀬木慎一解説『現代世界美術全集15 ブラック／レジェ』（一九七二・集英社）

ブラック 「楽譜のある静物」（1936―38） 油彩114×146cm シカゴ 個人蔵

フラ・バルトロメオ ⇨バルトロメオ

ブラマンク Maurice de Vlaminck （一八七六―一九五八） フランスの画家。ともに音楽家である両親のもとに四月四日パリで生まれ、自由放任の家庭環境のなかで野性的に育った。一二歳のころから絵に関心をもって、ほとんど独学で自由制作をはじめたが、その後一時、競輪選手になったり、機械工・楽団員として生計を立てるなど転々とし、本格的に絵を描きだしたのは一九〇〇年*ドランと知り合って、セーヌ河畔のシャトーに共同のアトリエをもってからである。翌年*ゴッホの回顧展を見て、その情熱的な作風に深く傾倒し、強烈な原色と奔放な筆致の作品を描きはじめる。そして〇五年*マチスにすすめられてアンデパンダン展に、次いでサロン・ドートンヌに出品し、マチス、*マルケ、ドランらの作品とともに「野獣の檻」に並んだ。こうして、フォービスムの一員となったが、この原色配合による純粋なフォービスム時代は二、三年で過ぎ、〇八年ごろからは*セザンヌの画風にひかれて暗い色調のうちに牢固たる画面構成を示すようになり、また*キュビスムの画家とも交わって、いくぶんその感化をうけたりした。やがてそうした方向があまりに主知的で不毛であるとし、一五年ごろにはふたたび独自の情熱的な制作に戻った。以来、彼が好んで描く荒れた空模様の暗い風景画や静物には、代表作『赤い樹』（パリ国立近代美術館）にみられるように力強いデフォルメと、悲劇的な筆触の底に表現主義的な気迫がみなぎり、その生命感の躍動が一貫してうかがえる。五八年一〇月一一日ルイーユ・ラ・ガドリエールで死去した。〈富山秀男〉

ブラマンテ Donato Bramante （一四四四ごろ―一五一四） イタリアの建築家・画家。建築家としてはイタリア盛期ルネサンスを代表する一人。本名はドナート・ダンジェロ・ラッツァーリ Donato d'Angelo Lazzari で、ウルビノ地方フェルミニャーノのモンテ・アスドルアルドに生まれる。ウルビノで基礎修業を積んだのち、一四七七―九九年には北イタリア、ロンバルディア地方で活動した。はじめベルガモ、次いでミラノに行き、ここでサン・サティロ聖堂内サンタ・マリアの聖器室（一四七九以降）を設計。その八角形の平面をもつ集中式会堂形式は、彼が終生追求をすすめるこの建築課題の最初の現われとして注目される。同地のサンタ・マリア・デレ・グラーツェ聖堂の内陣部（一四九二―九七）も彼の手になるが、ここでもその集中式会堂への強い傾倒が認められる。なおミラノではイル・モーロの居城カステロ・スフォルツェスコの改築や室内装飾にも従事し、またパビア大聖堂の建立にも関与している。一四九九年にローマに出て、はじめにサンタ・マリア・デレ・パーチェ修道院を設計（一五〇四完成）するが、その一、二階の列柱構成に細心の配慮がこらされた回廊には、前世紀建築に見出せない荘重さがみなぎる。さらにサン・ピエトロ・イン・モントリオ修道院中庭のテンピエット（一五〇二）では、古代の円形神殿に範をとりながらもそれを新時代の新しい建築理念に適合させて、端正な比例と調和ある空間構成で美しい上昇感を盛りあげている。その後彼は教皇ユリウス二世に重用されてバチカン宮の諸建築や*サン・ピエトロ大聖堂の再建工事（一五〇六開始）に取り組むことになる。その大聖堂の改築プランにおいて、彼はギリシア十字形を採用して集中的な幾何学的形態を強く打ちだし、長年情熱を注いだ集中式会堂形式の典型の実現をはかろうとしたが、業なかばにしてこの地で三月一四日に没した。なお、彼のプランはその後継者たちによって完全には生かされていない。また、彼の手にな

るバチカン宮ベルベデーレの中庭は、この期のもっとも美しい構成として名高い。〈久保尋二〉

ブランクーシ Constantin Brancusi （一八七六—一九五七）ルーマニアの彫刻家。七月二六日ワラキア地方の農村ベスチシャーニ・ゴールィに生まれ、一一歳のとき故郷を飛び出して放浪生活をつづけ、ブカレストの美術学校で彫刻を学んだ。一九〇二年に国を離れ、ミュンヘン、チューリヒ、バーゼルをへて〇四年パリに着いた。美術学校で学んだが、*ロダンの影響を受けて、〇六年に中退。同年、全国美術協会に出品した『眠るミューズ』がロダンに注目され、入門をすすめられたが断わり、モンマルトルの前衛芸術家とまじわり、最初の個展を開いた（一九〇六）。このころからユニークな象徴的抽象彫刻を推し進め、『接吻（せっぷん）』（一九〇八）や新作の『眠るミューズ』（一九〇九）に結実させた。材質そのものを生かし、フォルムを単純化・抽象化することによって、その表現力を高めて固有の生命を発揮させる方法を貫き、作風・生活ともにますます単純素朴に徹した。一〇年、モンパルナスに移り、アンリ・*ルソーや*モディリアニと知り合い、作品はますます原形化し、胚子（はいし）や卵形のものとなり、『生まれたてのもの』（ブロンズ・一九一五）の完全な抽象形態に至る。一三年にはニューヨークのアーモリー・ショーに出品、以後アメリカで声価を高めた。ほかに、二〇年以上にわたって（一九一九—四〇）くりかえし手がけられた『空間の中の鳥』（ブロンズ）、木彫（三〇㍍、一九一八—二八）で手がけられ、のち金色着色の鉄でつくられた『無限の柱』（一九三七）、大理石のモニュメンタルな卵形作品『世界のはじめ』（一九二四）などが有名。仏教哲学に傾倒し、三七年、寺院建築のためインドにおもむいたが、実現しなかった。三月一一日パリで没。〈大島辰雄〉

ブラマンク「赤い樹」（1906）油彩 65×81 cm パリ国立近代美術館 赤，青，黄，緑というフォービスムの典型的な色彩を使って表現主義的に描かれた風景

フランシス Sam Francis （一九二三— ）アメリカの画家。六月二五日、カリフォルニア州のサンマテオに生まれる。カリフォルニア大学で心理学を学ぶが、第二次世界大戦中は空軍に参加。戦後復学してから美術に転学し修士を受ける。一九五〇年パリに渡り、六一年まで滞在し、その間に*アンフォルメルの刺激を受け、独自な様式を開発、パリでデビューした。パリ、アメリカ各地、日本などの各種展覧会に出品し、アクション・ペインターズの一人として注目された。彼の作品はカンバス地に薄く溶いた純粋な色彩の絵具をおき、掛け流しの効果や他の色との重複効果に独自性をみせる。画面構成は下地と色彩部分の対比のなかで表わされ、とくに近年では画面の周辺部だけに色彩をおき、中心部を空白にした遠心的構図を好んでいる。〈田中文雄〉

フランス美術 ——びじゅつ 今日のフランスの地にケルト（ゴール）人が定着（前一〇〇〇ごろ）する以前には、ドルメン、メンヒル（ブルターニュ地方）にみられる巨石文化時代があった。ケルト時代、前六世紀ごろから、いまの南フランス、プロバンス地方は、フェニキア人、ギリシア人の地中海貿易中継地として東方文明、ギリシア文明が入りこみ、前二世紀ごろはローマの一属州（プロビキア）としてローマ文化を受入れていた。

【中世の美術】カエサルの征服（前五二）以後、ガリア全土がローマ文明の洗礼を受ける。このガリア・ローマ時代にキリスト教が伝播され、ゲルマン民族の侵入後、フランク族のメロビング朝時代（五—八世紀なかば）には、サン・ドニ修道院やクレルモン大聖堂などが建てられ、続いてカロリング朝時代には、アーヘン大礼拝堂、ジェルミニー礼拝堂などの大規模な石造建築物が建てられた。ローマ教皇によるシャルルマーニュの西ローマ皇帝戴冠は、フランスをヨーロッパ文明、キリスト教文化の正統な擁護者とした。こうしてカロリング・ルネサンスといわれるキリスト教的王朝文化が生まれる。続く中世のロマネスク、ゴシック文化は、キリスト教を中心とする文化であり、「石に書かれた書物」である教会、大聖堂がその精神的象徴となった。ロマネスク時代にはフランス各地でそれぞれ地方的特色をもつ教会、寺院が建てられ、ゴシック時代には、パリの*ノートル・ダム大聖堂の完成、*シャルトル大聖堂、ランスやアミアンの大聖堂などが続々と建てられた。壮大な建築様式のもとに彫刻・工芸・ステンドグラスが華麗さを競い、キリストと教会の栄光をたたえた。百年戦争が終る一五世紀中葉以後、フランスは中央集権国家へ歩みはじめる。イタリアからルネサンスの息吹きが伝えられる。一六世紀前半フランソア一世の時代にそれはもっとも盛んになり、古典ギリシアの文物移入とともに、絵画上では官能的な*フォンテンブロー派を生ぜしめる。フランソア一世は*レオナルド・ダ・ビンチを居城に招いている。また北方フランドルの写実的な傾向と油絵の技法も導入された。

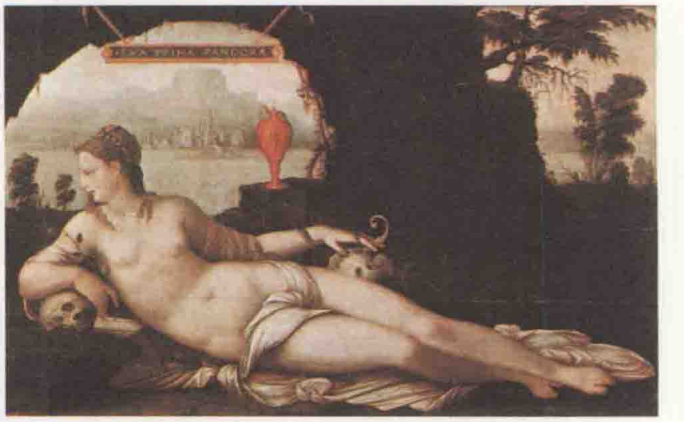
【フランス・バロックからロココ、古典主義の開花】宗教改革の動乱を乗り切って一七世紀にはブルボン王朝による絶対王政が固まり、ルイ一四世による全フランス芸術の国家的庇護と統制の時代、フランス・バロック芸術の全盛期を迎える。神のための総合芸術は、王のための総合芸術となる。絵画上では大肖像画（グラン・ポルトレ）の時代であった。一八世紀に入るとそれらはより洗練され、優雅でかろやかなものとなり、ロココ時代を迎える。芸術は、複数のパトロンを持つようになる。王侯、貴族、そして新興富裕市民階級。パリはヨーロッパ文化の中心となり、女性を主人公とするサロン文化が栄える。*ワトー、*ブーシェ、*フラゴナール、*ランクレ、*ナティエらが代表的画家であるが、こうした雅（みや）びな風潮の中で、*シャルダンはすぐれた写実技法で市民の生活を描き、近代絵画の基礎を築いた。百科全書派とともに、絵画は一時期啓蒙的教訓的となるが、フランス大革命（一七八九）後、ナポレオン帝政下に、古代ローマを規範とする*古典主義が隆盛する。*ダビッドに代表されるこの作風はナポレオン失脚、ダビッドの亡命で終るが、*プリュドン、ゲラン、*グロ、そしてなかんずく*アングルによって純正な古典主義として開花をみせる。

【一九世紀の絵画、印象主義の誕生】フランス大革命はギルド制の息の根を止めた。ブルジョアジーの時代がやってくる。そして近代的な個性の解放を*ロマン主義がもたらす。*ジェリコーや*ドラクロアは、古典主義の形骸化した規範から脱し、色彩と形態により自由な生命を吹きこむ。絵画は近代市民社会のものになり、美術ジャーナリズムも盛んになる。七月王政下、一八三〇年代にはロマン主義とともに、近代風景画の源泉となる*バルビゾン派（テオドール・*ルソー、*ミレー、*デュプレ、*コロー、*トロワイヨンら）が生まれる。都会をはなれ、農民生活を敬虔な感情で描いたミレーの存在は大きい。ロマン主義の反動として、*クールベに代表される写実主義が勃興し、文学的空想的情趣は否定され、目にみえるもの、そして日常生活の真実の把握が求められた。すぐれたデッサン力と風刺的な目で、*ドーミエは、二月革命、ルイ・ボナパルトのクーデター、第二帝政へとゆれ動くフランス・ブルジョアジーの姿を石版画や油絵にとどめる。一方絵画上の新世代は都会生活をテーマに大胆な構図を豊かな色彩感覚を駆使した*マネを中心に集まり、*印象主義の誕生をみる。そこでは色彩の対比や補色の原理が応用され、光によって変化する自然の一様相を純粋に視覚的に画面に定着することが試みられた。印象主義の画家たち、*モネ、*ピサロ、*ルノアール、*シスレー、*セザンヌらは、その後それぞれの道を歩むが、印象主義の方法を科学的に追求し、点描法によって展開した*スーラ、*シニャックらは、新印象主義とも呼ばれる。

【印象主義以後】世紀末に近づき、爛熟した都会生活を動的な筆勢と色彩とで描く*ロートレック、*ドガらが活躍する。*アール・ヌーボー様式が生活をいろどる。セザンヌはエクス・アン・プロバンスにこもり、自然を幾何学的形態に還元し、印象主義の隘路を打ち破る。*ゴーギャンはヨーロッパ文明を捨て、色面による装飾性と象徴性を求める。オランダ生まれの*ゴッホの強烈な生命感と色彩は、絵画の未来を予告する。一九世紀はまさに絵画の世紀であり、それはパリを中心に動き、二〇世紀の視覚芸術の土壌をつくった。二〇世紀初頭に、その土壌から*フォービスム（*マチス、*ドラン、*ブラマンク、*マルケ、*デュフィ、*ドンゲンら）が生まれ、*キュビスム（*ピカソ、*ブラック、*レジェ、*グリスら）による形象の解体と時間的同時性の表現に進み、また線と面による純粋造形を追求する*モンドリアンらの抽象絵画が生まれる。第一次大戦後から芸術運動は国際的な動きを顕著にみせるようになる。過去のいっさいの価値と形式を否定する*ダダ、意識下の世界を視覚表現化した*シュルレアリスム

フランス美術

2



1

6

↓5　↑4

3

4.ピュビ・ド・シャバンヌ「東洋への港マルセイユ」(1868)　98×146cm　ワシントン　フィリップス・コレクション　5.コロー「ビル・ダブレ，カバスドの家々」(1835―40ごろ)　28×40cm　ルーブル美術館　6.リュード「マルセイエーズ」(1833―36)　エトアール凱旋門左脚部

1.クーザン「エバ・マリア・パンドラ」(1545―50ごろ)　95×150cm　ルーブル美術館　2.プーサン「パルナッソス」(1625―29)　145×197cm　プラド美術館　3.ワトー「ベネチアの遊宴」(1718―19)　56×46cm　エジンバラ　ナショナル・ギャラリー

（*ダリ、*エルンスト、*タンギー、*ミロら）などは、芸術運動であると同時に、社会意識革命の運動でもあった。こうした先鋭な流れとは別に、一九世紀末から二〇世紀の二〇年代にかけて、自己の独自な世界に沈潜し、深くさぐっていったアンリ・*ルソー、*ルオー、*ボナールら、*エコール・ド・パリの名で知られる*ユトリロ、*モディリアニ、*シャガール、*スーティンらのあることを忘れることはできない。国籍も民族もちがうエコール・ド・パリの画家たちは、いずれもパリに生活することで、その芸術的独自性を発揮することができた。第二次大戦後、パリではいちはやく多くのサロンが活発な動きを示し国際的な影響を与え、以後フランス美術は、いまも現代美術の多様な展開に多く貢献している。

そのほか建築、彫刻、装飾美術の面でも、ロマネスク、ゴシック時代の教会建築にみられる総合性や、イタリア美術の影響を受けたルネサンス期を経て、バロック、ロココ時代の統一された調和感にいたるまで、フランス人の独自な感覚がうかがわれる。一九世紀後半に、彫刻を形骸化した古典主義から救いだしたのは*ロダンである。彫刻はロダンによって近代社会の市民権を獲得する。二〇世紀に入ると、*ブールデル、*マイヨール、*ブランクーシらが、現代の伝統を継承する。建築では*ル・コルビュジエが新しい創造をつねに試み、世界の建築に多大の影響を与えている。装飾美術の面でも*リュルサのタペストリー復興は記憶されてよい。

そして、こうした芸術運動の背後に、市民と芸術とを密接につなぐ巧みな美術館行政がフランス全土を網羅していることも注目されるべき事象といえる。〈小川栄二〉

⊞柳亮著『フランス美術』（一九六一・美術出版社）▽柳宗玄・高田博厚編『世界美術大系15・16 フランス美術Ⅰ・Ⅱ』（一九六二―六三・講談社）▽『原色世界の美術1・2 フランス1・2』（一九六九・小学館）

フランチアビジオ Franciabigio（一四八二―一五二五）　イタリア盛期ルネサンスの画家。本名はフランチェスコ・ディ・クリストファーノ・ビージ Francesco di Cristofano Bigi で、フランチェスコ・ジュディチニともいう。おそらくフィレンツェで生まれ、はじめアルベルティネリ Mariotto Albertinelli（一四七四―一五一五）に学び、*サルトの影響をうけた。はじめは生硬な作風を示したが、ラファエロ風の典雅な洗練された作風から、晩年には明暗の対比の強いマニエリズモの様式に

移った。サルトのライバルとしておもにフィレンツェで活躍し、*バザーリや*ポントルモとメディチ家の別荘の装飾にも参加した。主要作は「聖母子と聖ヨハネ」（ウィーン美術史美術館）、『ビーナス』（ボルゲーゼ美術館）など。〈久保尋二〉

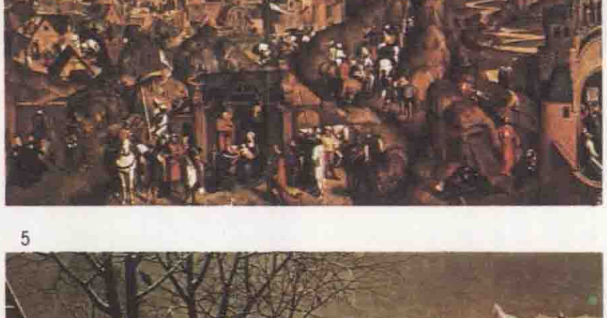
フランチェスカ ⇨ピエロ・デラ・フランチェスカ

フランドル美術 ―びじゅつ フランドル **Flandre**（英語はフランダース **Flanders**）は現在のベルギーの一地方をさすが、美術史においてフランドル美術という場合は、広く一六世紀までのオランダとベルギーに展開した美術をさし、さらに一七世紀初頭のオランダ独立以後は、ベルギー地方の美術の呼称にもなっている。

建築・彫刻・絵画など、いわゆる美術と名づけうるものは、この地方にも古くからあった。しかし中世盛期まではいわばヨーロッパの田舎(いなか)にすぎず、これという特色も認められない。中世後期にはいり、この地域が新しい商工業の中心として栄えるとともに、美術の世界でも独自の展開がみられるようになる。建築ではフランス・ゴシックの模倣の域を出なかったのが、この時代から一五世紀にかけて、いかにも市民活動にふさわしい、簡素で合理的なフランドル・ゴシックをつくりだした。とくに市庁舎や組合建築などの世俗建築が盛んになり、たとえば、今日ベルギーのガン市やブリュージュの街にみられるように、都市構成にいちじるしい特色を発揮した。一方、宗教建築は一五―一七世紀にいくらか独自性を発揮したが、世俗建築ほどの隆盛と特色はみられず、一八世紀以降は、他のヨーロッパ諸国と同様、フランス式の亜流になっている。

フランドル美術

1.ワイデン「東方三博士の礼拝」（1460―62ごろ）138×153cm ミュンヘン国立美術館
2.ボッシュ「聖アントワーヌの誘惑」（1500―05ごろ） 130×117cm リスボン国立美術館
3.メムリンク「聖母の7つの喜び」（1478―80）81×189cm ミュンヘン国立美術館
4.ファン・アイク「教会の中の聖母子」（1420ごろ）31×14cm 西ベルリン国立美術館
5.ブリューゲル（大ピーター）「狩人の帰還」（1565）117×162cm ウィーン美術史美術館

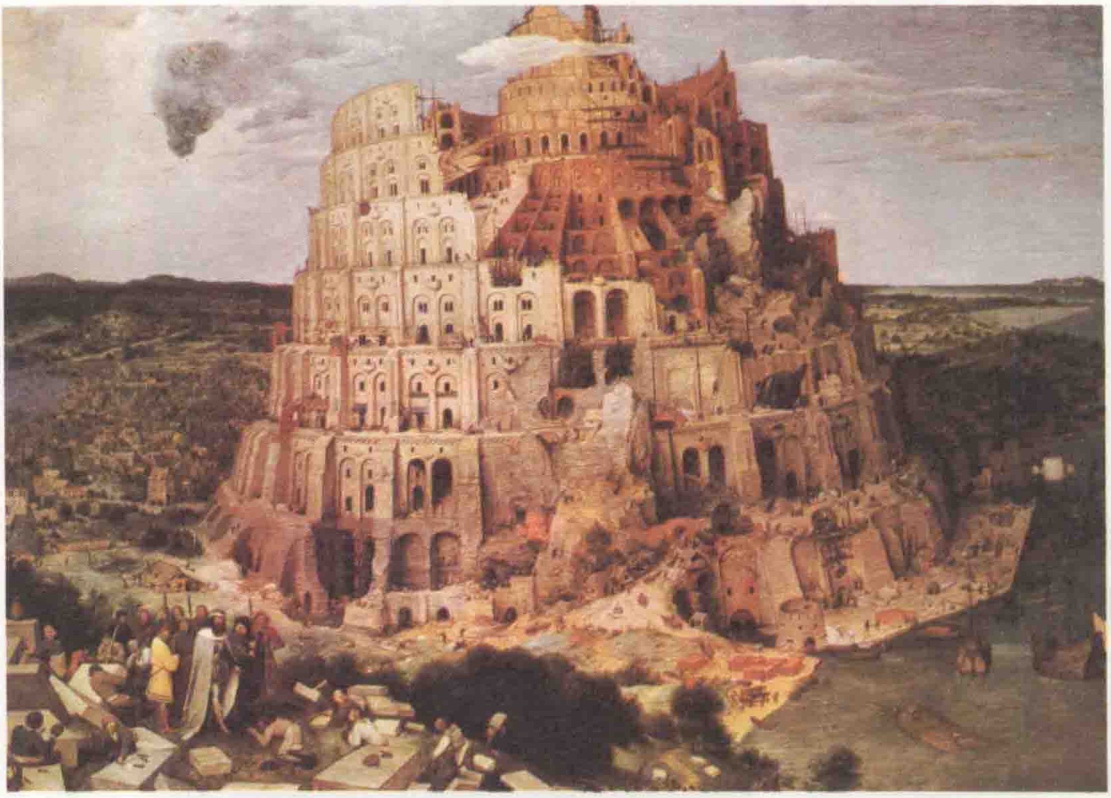


〔フランドルの絵画〕フランドル美術の中心は絵画であった。一四世紀後半から一五世紀初頭にこの地方からフランスにかけて活躍したミニアチュール画家の大部分はフランドル出身で、なかでも『ベリー公のいとも豪華なる時禱書(じとうしょ)』の作者*ランブール（リンブルク）兄弟が傑出している。フランドル全体の目ざましい発展期である一五世紀に入ると、油絵の発見者とまでいわれる*ファン・アイク兄弟の出現によって、イタリア・ルネサンスと並び称せられるはなばなしい北方ルネサンス絵画を展開するに至る。それはイタリア絵画の理想主義・古典復活に対して、大地と結びついた生活のなかから見いだした生命の喜びや、自然への愛情の表現であった。ファン・アイク兄弟をはじめ、*ワイデン、*メムリンク、*グース、*ブーツ、*ボッシュら、それぞれ特色のある画家が輩出して活発な商業都市ブリュージュ、ブリュッセル、アントベルペン（アンベルス）などを中心に活躍した。しかも、この時期のフランドル絵画の大きな特色の一つとして、画家たちの活躍の地は、右のように主として今日のベルギー地方であるが、彼らの多くは今日のオランダ地方から出ていることである。次の一六世紀にはイタリア・ルネサンスの壮大な様式に圧倒されて、ほとんどその特色を失った。それでも伝統の自然主義と写実精神は消えず、「百姓ブリューゲル」といわれ、農民生活を描きつづけた大画家ピーター・*ブリューゲルとその一族が活躍した。

こうしたベルギー、オランダ地方のうち、オランダが独立したのち、スペイン領ネーデルランド、すなわち現在のベルギー（ベルギーの成立は一八三一年）の地に、一七世紀バロックの豪華豊麗な絵画を生み出したのが巨匠*ルーベンスである。スペインのベラスケス、オランダのレンブラントとともに一七世紀最大の画家であり、当時の王侯貴族の豪華趣味と現実主義をもっともよく代表する画家といえよう。その彼を中心に*ファン・ダイク、*ヨルダンス、*テニールスらの大画家が輩出した。しかし、一八世紀から一九世紀前半には、まったくフランス絵画の地方画壇となり、ようやく一九世紀ごろに*アンソールが出てその存在を明らかにした。その後もウノスティネ、セルパスらを中心とする新しい表現主義や、また*シュルレアリスム絵画に*マグリット、*デルボーのような異色の画家を生み、かなりの動きをみせたが、ベルギーそのものとしては、今日ではヨーロッパ画壇の中心的存在とはいいがたい。

〔彫刻・工芸〕一方、彫刻は一四世紀後半に*スリューテルが出て新局面を開き、その後のフランドルやフランスの教会の装飾彫刻に多くの影響を与えた。しかし一五世紀から一六世紀後半にかけては、この地方の彫刻は木彫の彩色塗金の祭壇彫刻が多くなり、次第に生気を失い、次の一七世紀にはほとんど展開を示さなかった。その後は、わずかに一九世紀の写実主義者ではじめて労働者の彫刻をつくったといわれる*ムーニエが光るだけである。工芸の面では、とくに一五世紀以来、すぐれた織物やレース編の産地として発展し、ヨーロッパの指導的役割を果たしてきた。〈嘉門安雄〉

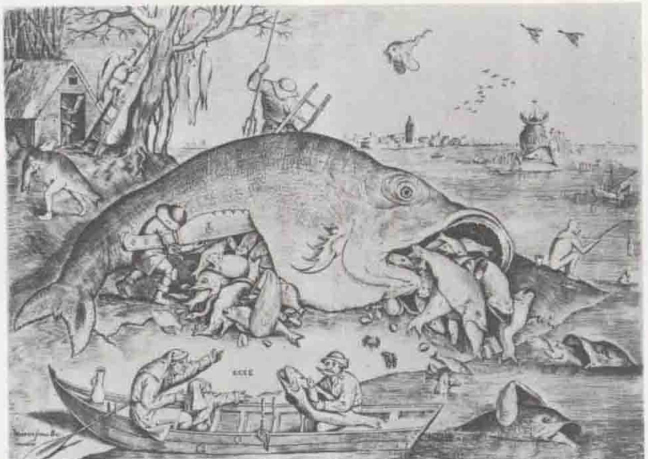
フリエス **Emile-Othon Friesz**（一八七九―一九四九）フランスの画家。二月六日ル・アーブルに生まれ、同地の美術学校で学び、*デュフィと知る。フォーブの画家のなかでも、激しい色彩のアラベスクで、もっとも強烈な主張をした一人であったが、



ブリューゲル　大ピーター・ブリューゲル「バベルの塔」(1563)　油彩板絵　114×155cm　ウィーン美術史美術館　旧約聖書によるこの作品は，人間のはかない努力を扱った寓意画と解される

フォービスム運動の消滅をいち早く告げた一人でもあった。一八九九年パリに出、美術学校で学んだ。はじめボナ教室に入るが、アカデミックな教えにあきたらずギュスタブ・*モローの教室に移り、そこで*マチス、*ルオー、*マルケらと意気投合した。初出品は官展のフランス美術家展（一九〇〇）だが、のちアンデパンダン展（一九〇三）、サロン・ドートンヌ（一九〇四）に出品、フォーブの画家として活躍。その後、画風はさまざまな変転をみせたが、論理性の強い構図、落着いた色調によるコントラスト、ボリュームの強調などが一貫してみられ、風景画・静物画が多い。サロン・ドートンヌの会員。フォーブ時代の代表的な作品は『フェルナン・フルーレ像』（一九〇七・パリ近代美術館）など。一月一〇日パリで没。〈小川栄二〉

フリードリヒ　**Caspar David Friedrich**（一七七四—一八四〇）ドイツの画家。九月五日グライフスワルトに生まれ、一七九四—九八年コペンハーゲンの美術学校に学ぶ。以後、ドイツ・ロマン派の拠点ドレスデンに住んで、画家ルンゲ **Pilipp Otto Runge**（一七七七—一八一〇）、詩人ノバーリス（一七七二—一八〇一）、ティーク（一七七三—一八五三）、ノルウェーの画家ダール **Johan Christian Dahl**（一七八八—一八五七）、医者で画家のカールース **Carl Gustav Carus**（一七八九—一八六九）らと同志的な交わりを結ぶ。一八〇七年素描から油彩に転じ、風景とロマン派的な宗教感情を融合した『山中の十字架』（ドレスデン絵画館）を描く。一六年以後はドレスデン美術学校教授をつとめた。四〇年五月七日ドレスデンで没。彼は「風景における悲劇の発見者」といわれ、北ドイツの荒涼とした原野や森やフィヨルドの眺望を情感をこめて描いたドイツ・ロマン派最大の風景画家である。ほかに代表作『雪の修道院教会』（ベルリン、ナショナル・ギャラリー）、『孤独な樹』（同上）、『希望号の難破』（ハンブルク美術館）などがある。〈野村太郎〉



大ピーターのビュラン銅版画「大きな魚は小さな魚を食う」(1557)　229×296cm　フランドルのことわざによる寓意画

フリートレンダー　**Max Jakob Friedländer**（一八六七—一九五八）ドイツの美術史家。ベルリン生まれ（六月五日）。ミュンヘン、ケルン、ベルリンなどの美術館で研究、のちベルリンの国立美術館長を勤め、ボーデ **Wilhelm von Bode**（一八四五—一九二九）とともにその発展に尽力した。晩年、ナチスに追われて一九三八年以降オランダのアムステルダムに住み、同地で没（一〇月一一日）。とくに一五、六世紀のネーデルランドおよびドイツの絵画を綿密に調査研究し、この領域での最高権威として認められた。また美術鑑定家としても説得力をもつ。主著は『一五、六世紀のネーデルランド絵画』（一九二四—三七）、『デューラー』（一九二一）、『古ネーデルランド絵画史』など。〈鹿島　享〉

プリミティブ・アート　**primitive art**　プリミティブはもともと原始の、未発達の、素朴な、の語意であり、プリミティブ・アートの呼称も、⑴有史以前の原始美術、⑵オリエントおよびヨーロッパ以外の未開美術、⑶機械生産によらない民芸品、⑷幼児・素人・日曜画家などの稚拙な美術作品、⑸狭義にはルネサンス直前の画家たち（イタリアではチマブーエ、ドゥッチョ、ジョットら）の作品などを指して多義的に用いられた。元来この呼称は、本能と直覚を主とし技術的に未熟な作品に対する蔑称を含んでいたが、近来の再評価によって認識も大幅にあらたまり、それとともにその概念もほぼ整理して用いられるようになった。この認識変更に力のあった動向として、たとえば*ゴーギャンの西欧文明からの脱出、*フォービスムやドイツ表現派による本能と直覚の賛美、*キュビスムに及ぼしたニグロ彫刻の影響などがある。また一方では評論家ウーデ **Wilhelm Uhde**（一八七四—一九四七）らによる*ルソー、ボンボアら「モダン・プリミティブ」の評価があるが、これら日曜画家の作品がプリミティブ・アートの呼称にふさわしいかどうかは議論の余地がある。

今日、一般にプリミティブ・アートの概念でとらえられるのは未開民族の美的表現で、その代表的なものにアフリカのニグロ美術、オセアニア美術、エスキモーの美術などがある。ニグロ美術は、西アフリカを中心とする黒人の美術で、主要な地域はスーダン地方とコンゴ地方である。その中心的な表現は木彫の人物像で、円筒形の基本的なフォルムに幾何学的な面を大胆に刻み込んで人体の量塊を的確にとらえ、また同様な技法による仮面彫刻では緊迫した表情の変化をたくみに表出している。仮面には多くあざやかな彩色がほどこされ、コート・ジボアール一帯のものには金箔を押した作例もある。この種の表出力ゆたかな作品が、今世紀初頭の美術運動に及ぼした影響は大きい。オセアニア美術は、ポリネシア、メラネシア、ミクロネシアの三種族の美術を指すが、その地域は広範囲にわたり、様式的にも変化に富んでいる。このうちもっとも文化水準の高いのがポリネシアで、タパ（樹皮製衣）の幾何学文様や、硬玉や鯨骨の小彫刻は有名である。その他の地域では、ほぼ木彫を主とし、自然主義的な文様と幾何学的な装飾文との二種が多く認められる。ミクロネシアのペリュー島では抽象的文様も用いられている。エスキモーの美術はアラスカを中心とする

エスキモー人の美術で、木彫の仮面や、骨や牙を用いた自然主義的な彫刻がほとんどである。それらにはインディアン彫刻の影響が指摘されている。→原始美術 〈野村太郎〉

ブリューゲル Bruegel 一六世紀から一七世紀にかけて多くの画家を出したネーデルランドの一家。なかでも「大ブリューゲル」「百姓ブリューゲル」とよばれ一六世紀ネーデルランド最大の画家となったピーター・ブリューゲル一世と、その子のピーター二世およびヤンが傑出している。

(1)ピーター・ブリューゲル(一世) Pieter Bruegel d. Ae. (一五二八ごろ—六九) 農民の子として、おそらくオランダの北ブラバンド州スヘルトゥヘンボックスの近くに生まれたと思われる。最初ピーター・クックの、次いでヒエロニムス・コックの弟子となった。のちフランスとイタリアに遊学したが、もともとファン・アイク以来の北欧自然主義から出発し、また*ボッシュの感化を受けてきた彼には、イタリアの影響は、当時の多くの北欧からの留学生にくらべると、ほとんどうかがわれない。むしろイタリア遊学途上のアルプスの風景に深く打たれた。一五五三年に帰国してアントワープ（アンベルス）で制作し、六三年師クックの娘マーイケンと結婚してからはブリュッセルに移り、ここを活動の本拠地とし、六九年九月五日(あるいは九日)に没した。彼の作品は、初期においては主として民間伝説・習慣・迷信などをテーマにしていたが、ブリュッセルに移ってからは農民戦争下の社会の不安と混乱、そしてスペイン本国のネーデルランドに対する過酷な圧政に対する激しい怒りなどを宗教的題材に託した作品が多くなった。しかし、その後はしだいに構図は単純化され、人物の数も減って、劇的要素を捨てて、純粋に写実的に、ときに比喩的に、農民生活の実相などを描くようになった。彼は大地と宿命的に深く結びつき、その宿命の中に素朴に愚直に生きる農民を、高いヒューマニズムの精神と鋭い社会批判の目から描いた。最初の農民画家といわれるゆえんであり、「百姓ブリューゲル」の名もここからきている。現存する作品のうち、油絵は五〇点に満たない。だが、その一作一作は、北方伝統の写実性ときびしい線描の中に独特のスタイルと味わいを示している。とくにウィーン美術史美術館に多く、『バベルの塔』、『謝肉祭と四旬節の争い』『子どもの遊戯』『嬰児虐殺』『農民の踊り』『田舎の結婚式』など、四季の農村を描いた三点（ほかの一点はニューヨークのメトロポリタン美術館）、『嬰児虐殺』『農民の踊り』『田舎の結婚式』などがあり、ほかにベルリン国立美術館の『ネーデルランドのことわざ』、ブリュッセル王立美術館の『盲人たち』などが傑作として有名である。一方、版画家としても、ドイツのデューラーとともに、一六世紀最大の作家といえよう。

(2)ピーター・ブリューゲル(二世) Pieter Bruegel d. J. (一五六四—一六三八) 大ブリューゲルの子としてブリュッセルに生まれた。父のような題材のほかに、空想的あるいは怪奇な場面などを描いて、「地獄のブリューゲル」とよばれている。彼はまた、父のコピーもしている。代表作に『十字架を負うキリスト』(ベルリン国立美術館)がある。

(3)ヤン・ブリューゲル Jan Bruegel d. Ae. (一五六八—一六二五) 大ブリューゲルの子で、ピーター二世の弟。早く父を失い、長じてイタリアに旅した。一五九七年アントワープの画家組合に登録され、一六〇二年には組合長になった。その後ルーベンスと親交を結び、その同僚・協力者として働いている。彼は風景画的要素の多い宗教的題材の作品も描いているが、とくに緻密な手法によって花の描写にすぐれ、ルーベンスへの協力も主としてその面からである。一名「花のブリューゲル」とか「ビロードのブリューゲル」とよばれている。作品はヨーロッパ各地にみられるが、ロンドンのナショナル・ギャラリーをはじめイギリスにもっとも多い。彼の子ヤン二世（一六〇一—七八）も画家である。 〈嘉門安雄〉

📖土方定一著『ブリューゲル』(一九六三・美術出版社)

プリュドン Pierre-Paul Prud'hon (一七五八—一八二三) フランスの画家。四月四日クリュニーの貧しい石切り人夫の子として生まれる。一七七四年公費でディジョンのアカデミーに入り、八〇年パリに出る。おもに版画家たちの下絵の制作をした。八四年ブルゴーニュでローマ賞をえてイタリアに留学。*レオナルド・ダ・ビンチ、*コレッジョ、*ラファエロに傾倒し、またポンペイの壁画にも心をひかれた。八七年帰国。版画下絵の制作や装丁、挿絵などで生計を立てながら、ロココ趣味を脱した作風を築いてゆく。一時*ダビッドに師事した。一八〇〇年ごろから頭角を現わし、ナポレオンの二人の皇后から庇護を受け、その宮廷画家となり多くの肖像画を描いた。またギリシア風、古典風の室内装飾も手がけた。作風は明確な輪郭となめらかなマチエールをもち、とくに明暗法にすぐれている。『ジョセフィーヌ皇后像』(一八〇五)、『軟風にかどわかされるプシュケ』(一八〇八、ともにルーブル美術館)などが有名。二月一六日パリで没。 〈小川栄二〉

ブリュローフ Karl Pavlovich Bryullov (一七九九—一八五二) ロシアの画家。イタリア出身の木彫師の子としてペテルブルグに生まれ、同地に没した。アカデミーを卒業後、長期のローマ滞在で『ポンペイ最後の日』(一八三三)、『騎馬婦人』(一八三二)を完成。前者ではオペラ場面風の大構図に熱烈なヒューマニズム精神を流しこみ、後者ではそれまでのとりすました儀容肖像画の伝統を、発剌とした動勢と流動的な色感の導入によって刷新した。帰国後の作品では、とくに詩人クコリニコフ、文士ストルゴフシチニコフ、寓話作家クルイロフなどの肖像が、激動期知識人の不安と、憧憬にふるえる心の深いひだに触れ、あざやかにその芸術のロマン主義的特質を示している。彼は作家のプーシキン、ゴーゴリ、また作曲家のグリンカとも親交があった。 〈松谷 彊〉

ブルクハルト Jakob Burckhardt (一八一八—九七) スイスの美術史家、文化史家。バーゼル生まれ(五月二五日)。はじめ牧師長であった父の希望によりバーゼルの大学で神学を学んだが、その後歴史研究に転向、ドイツにおもむきベルリンおよびボンの大学でランケ、クーグラーらに師事、さらにイタリアに遊学したのち帰国してチューリヒ工科大学教授(一八五五)、バーゼル大学教授(一八五八—九三)をつとめて美術史を講じた。七五歳で教職を退いたのちバーゼルで没した(八月八日)。はじめ中世に向いていた彼の関心は三〇歳を過ぎてから古代とルネサンスに傾き、名著『チチェローネ』(一八五五)を生んだ。この著はイタリア旅行案内の体裁をとっているが、イタリア各地にのこされた美術の古代からバロックに至る歴史書である。主著はほかに『イタリア・ルネサンスの文化』(一八六〇)、『ルネサンスの建築』(一八六七)、没後出版された『ギリシア文化史』(四巻・一八九八)などがある。 〈鹿島 享〉

ブールデル Emile-Antoine Bourdelle (一八六一—一九二九) フランスの彫刻家。指物師の息子として、一〇月三〇日モントーバンに生まれ、トゥールーズの美術学校に学んだ。一八八四年にパリに出て、パリ美術学校のファルギエール(一八三一—一九〇〇)の教室に入ったが、まもなく退学している。八四年から九〇年まで、当時の官展「フランス美術家協会展」に出品し、二度目の出品作『ハンニバルの最初の勝利』で奨励賞を受ける。九三年モ

プリュドン 「ジョセフィーヌ皇后像」(1805) 油彩 244×179cm ルーブル美術館 官能的で，しかもメランコリックな雰囲気のただようナポレオン夫人の像

ブールデル 「弓をひくヘラクレス」(1909) 青銅 高さ59cm ブールデル美術館 習作を入れて大小いくつもの作品があるが，これもそのうちのひとつ

ントーバン市から『一八七〇年普仏戦争戦没者記念碑』の制作を依頼され、一九〇二年に完成した。この仕事に着手してまもない一八九六年に、彼はロダンの助手となり、一九〇二年ごろまでこの巨匠のもとで働いた。彼にとって新しい出発点となった『アポロンの首』を制作した一九〇〇年に、彼はロダンおよびその弟子の*デスピオとともに彫刻研究所を作った。一九〇五年最初の個展を開催したが、この時のカタログの序文を美術史家エリー・フォールが書いている。〇九年には代表作『弓をひくヘラクレス』に着手し、翌年のサロンに出品したが、これによってロダンの後継者としてはじめて世に認められた。その後、新築されたテアトル・デ・シャンゼリゼの装飾彫刻（一九一三）、『アルザスの聖母子』（一九二一）などの大作のほか、彼の芸術にもっとも適したモニュメンタルな彫刻の傑作『アルベアル将軍騎馬像』（一九二三・ブエノスアイレス）がある。この壮大な記念像は、二〇世紀前半のモニュメンタルな彫刻を代表するものである。二九年一〇月一日、パリ郊外ル・ベジネで没した。〈浜谷勝也〉

フルトベングラー Adolf Furtwängler（一八五三—一九〇七）ドイツの考古学者。著名な指揮者、ウィルヘルムの父。フライブルク生まれ（六月三〇日）。ギリシアのオリンピア遺跡の発掘調査に参加した後、ベルリンの博物館で研究、ベルリン大学教授（一八八四）、ミュンヘン大学教授兼ミュンヘン古代博物館長（一八九〇）などを歴任。アミュクライ、オルコメノス、アイギナなどギリシア各地の古代遺跡の調査発掘活動を続け、一〇月一一日アテネで没した。前四、五世紀のギリシア彫刻、彫刻宝石（ジェム）などのほか、さらにさかのぼった時代の陶器の様式、あるいは陶器画など、広く古代ギリシアの美術を研究し、美術考古学研究の領域に大きな業績を残した。〈鹿島　享〉

ブルネレスキ Filippo Brunelleschi（一三七七—一四四六）イタリアの建築家・彫刻家。イタリア・ルネサンス建築様式の創始者の一人。フィレンツェに生まれる。父は公証人、母も貴族の出であったが、次男である彼は父の仕事を継がず、金工技術を学んではじめ彫刻家として立とうとした。一四〇一年におこなわれたフィレンツェ洗礼堂門扉(もんぴ)のための浮彫コンクールに応募。その結果、彼と*ギベルティの作品が最後までせりあい、結局、彼の辞退でギベルティが栄冠を得た。しかし、現存する彼のそのときの試作品『イサクの犠牲』（フィレンツェ、バルジェロ美術館）は、個々の像が量塊(マッス)として的確に把握(はあく)され、しかもそれらが劇的に力強く構成されており、サンタ・マリア・ノベラ聖堂の木彫像『キリスト磔刑』（一四〇九ごろ）とともに、彼の彫刻家としてのすぐれた資質を示している。そのコンクール以後、彼は主として建築家としての活動に専念する。その最初のすぐれた業績は、フィレンツェの*サンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂の大円蓋(えんがい)（一四三六落成式）で、古代ローマの*パンテオンの架構技術を取り入れて、伝統に立脚しながら新しい構成美を生みだすことに成功した。さらに、フィレンツェでの最初の社会施設オスペダーレ・デリ・インノチェンティ（孤児養育院、一四二一—四四）では、九段の階段の上に連続するアーケードの見通しの効果をねらい、そこに明快な新しい律動感を与えた。またサン・ロレンツォ聖堂（一四一八以降）、サント・スピリト聖堂（一四三六以降）では、それぞれが秩序ある知的な空間構成で特色づけられ、後者の内陣部には、彼の集中式形態への関心がうかがわれる。やがてその関心はサン・ロレンツォ聖堂聖器室（一四二八）、パッツィ家礼拝堂（一四二九起工）、サンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂（一四三四起工）などに実現されてくる。とりわけサンタ・マリア・デリ・アンジェリ聖堂は、純粋に集中式形態を目ざしたもので、彼の建築様式の一つの解答を示すものであったが、不幸にも一四三七年に工事が中止され、いまでは一階の壁面を残すだけである。彼の偉大さは、伝統から受け継いだ構造方式を随所に活用しつつ、そこから新しい時代に適応した構築の美的法則を導出し、実現していったことで、ルネサンス様式への途をひらいた。〈久保尋二〉

ブルネレスキ 「イサクの犠牲」(1401) 青銅 45×40cm バルジェロ美術館

ブレイク 「凱旋の車の上からダンテに話しかけるベアトリーチェ」(1824—27) 水彩 37×52.5cm ロンドン テート・ギャラリー ダンテ「神曲」の挿絵シリーズの一つ

ブレイク William Blake（一七五七—一八二七）イギリスの版画家・画家。とくに神秘的傾向の詩人としても知られ、ロマン主義の先駆者。一一月二八日ロンドンの靴下商の三男として生まれ、一四歳で版画家ジェームズ・バサイアのもとで徒弟修業に入り、七年間中世の建築や彫刻の写生や彫版を手伝い、技術の修得と幻想力を培った。一七七八年ロイヤル・アカデミーの美術学校に学び、八三年には『習作詩集』を出版、版画店を開いた。一七八〇年以後、『無垢の歌』（一七八九）、『天国と地獄の結婚』（一七九〇）、『経験の歌』（一七九四）など自作の詩集に挿絵を描き、独得の腐蝕凸版の技術を開発して印刷し、手彩色を加えて出版した。時代に先駆したブレイクは少数の例外をのぞいて、生存中はもちろん、死後もながい間理解者に恵まれず、二〇世紀に入ってようやく、その芸術が評価されるようになった。そのほか、ヤング、グレイ、ダンテらの詩、『旧約聖書』「ヨブ記」などの挿絵も残し、画家としての天才をも今日に伝えている。その大半は銅版画で、手彩色したもの、独特な色版を重ねたものであるが、繊細で優美な描線と相まって、独自な幻想性と装飾性に満ちている。様式的には中世およびマニエリスモの絵画との類似性も指摘されるが、深い精神的内容の表現形式として、彼がみずから生みだしたものである。八月一二日ロンドンで没。〈田中文雄〉

㊐寿岳文章訳『ブレイク詩集』（一九六八・彌生書房）▽梅津済美著『ブレイク研究』（一九七三・垂水書房）

プレ・コロンビア美術 ――びじゅつ　コロンブスによる新大陸発見（一四九二）によって、アメリカ大陸は白人の征服と支配におかれるが、この発見以前を「プレ・コロンビア Pre-Columbian」時代と呼ぶ。

この時代すでにインディオたちにより、赤道をはさんで北はメキシコを中心に、南はアンデス地方を中心にきわめて高度の文明が発達しており、彫刻・絵画・建築・工芸・陶芸などの美術も華麗に開花していた。スペイン人を先頭に、ヨーロッパ人が征服に来たころの先住民インディオの人口は、推定一五〇〇万人。そのうちの一〇〇〇万人が、メキシコを中心とするメソアメリカと中央アンデス地帯に住んでいたことをみても、いかにこの二つの地方に人口が集中していたかが理解できる。この文化圏を「核アメリカ」とよび、プレ・コロンビア文化とは、この核アメリカ文化をさす。核アメリカ文化圏は、地域的にはメソアメリカ、アンデス、環カリブ海に、また時代的には、形成期・古典期・後古典期の三時代にそれぞれ大別できる。そこで、この三時代に分けて、三つの文化圏を眺めることにする。

【形成期】主食のトウモロコシ栽培を基盤に定住農村・人口増加・各種技術が成熟し、古典文化を生み出す基盤が着々と進んだ時代。メソアメリカ

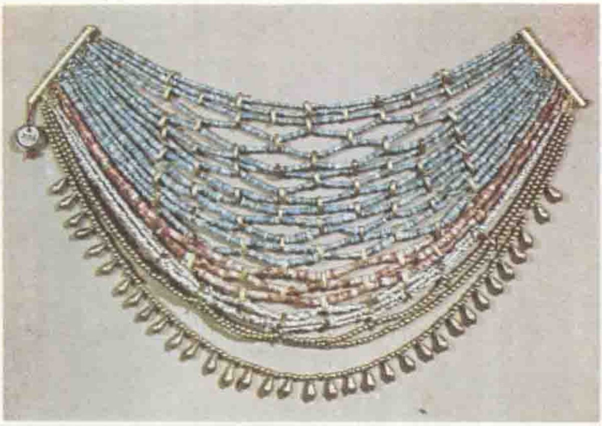
では、前二五〇〇年にトウモロコシ栽培がすでに始まっており、前八世紀ごろから大規模な神殿建造が現われる。ラ・ベンタの遺跡をつくったオルメカ文化が最初の高文化で、巨大石彫刻の人頭像や石碑石彫などに特殊なスタイルをみせ、後のメソアメリカ文明の母体となる。ラ・ベンタはメキシコ湾岸のものだが、中央高原には紀元すこし前に、クイクイルコに最初のピラミッドができた。一方、中央アンデスでは前二〇〇〇年には栽培トウモロコシがでている。そのころか、すこし遅れて、アンデス東斜面のコトシュに神殿がつくられ、前十数世紀ごろから牙をもつ猫科動物のモチーフが特徴のチャビン文化が、建築・石彫・土器・金銀銅などでの装飾品や土器に花開く。オルメカもチャビンも怪奇な宗教芸術を主体とした。

【古典期】形成期の祭司的指導者が神官階級を形成し、農民の労働力と職人の技術を結集して、壮大華麗な宗教都市をつくった時代。紀元一―一〇世紀にわたる。メソアメリカではメキシコ中央高原に大ピラミッドを並べた宗教都市テオティワカン文化、メキシコ南部のモンテ・アルバンの宗教都市と骨壺で特徴のあるサポテカ文化、ベラクルス地方に壁龕の奇妙なピラミッド「エル・タヒン」をもつベラクルス文化、ユカタンや低地に華麗な高度のマヤ古典期文化が、それぞれ競いあった。アンデス文明側では、猫科動物モチーフを特徴とするチャビン文化が前五世紀ごろから凋落し、前三世紀末から北部にモチーカ文化が登場。モチーカ文化は、動植物、人面などさまざまなモチーフを見事にリアルに壺に象形した土器で有名である。南部では土器と織物がすぐれているナスカ文化、高原には大石造神殿都市をもつティアワナコ古典文化があり、いずれも美術史上きわめて重要な遺物を数多く残している。

【後古典期】軍国期とも呼ばれ、紀元約一〇〇〇年からヨーロッパ人征服までの、たがいに侵入征服をくりかえした時代で、傾向としては古典期の活気ある美から様式化する時代。メソアメリカ文明では、北から南下してきた狩猟的部族群により、テオティワカン文化がトルテカ文化に、サポテカ文化がミステカ文化にそれぞれ変わり、性格的には旧来の宗教性に俗権的・軍事的要素が付加される。これらの大集成をしたのは、最後に南下してきた部族のアステカである。他方アンデスでは、アンデス最大の首都チャンチャンをつくったチムー帝国などがあったが、一五世紀なかごろから台頭し、驚くべき地方征服と統治力でアンデスを統合したインカ帝国のインカ文明が輝かしい。宮殿・神殿や砦などの建築、織物や木工術、それにもましてスペイン人を驚かせた金銀細工がきわだっている。

以上メソアメリカとアンデスの両文化について述べたが、その中間に位置するコロンビア、ベネズエラ、パナマ、コスタリカ、ニカラグアの諸地域を含む環カリブ海文化圏は、文明度と規範でいちじるしくおとっているが、ユニークな金属加工とくに金細工にすぐれたものをもっている。〈深作光貞〉 ↓インカの美術 ↓マヤ

プレ・コロンビア美術



2

1

1.マヤ 「シペ・トテック神の面」 金 高さ7cm 2.マヤ「首飾り」金・トルコ石・貝・真珠 最長43cm 1.2.とも後古典後期 ミシュテカ文化（1200－1500）モンテアルバン出土 オアハカ地方博物館

3.プレ・インカの石彫 コスタリカ サンホセ国立博物館 4.プレ・インカの黄金を用いた装飾品 コロンビア，ボゴダ黄金博物館 5.プレ・インカの黄金の胸飾 ボゴダ黄金美術館

5

4

3

フレスコ画

フレスコ画 ——が fresco 伊 壁画の代表的な画法。古く紀元前からローマ人がおこなっていたと伝えられる。語源的に「新鮮」を意味するように、消石灰に砂を混ぜたモルタルを壁面に塗りつけ、水分のあるうちに、すなわちフレッシュなうちに彩色して描きあげるところから名づけられたものである。濡れ壁に描くので、画法的には湿式法である。

【画法】まず壁体に作画下地をつくる。材料はあらかじめ生石灰に水を加えて長時間ねかせて完全に消石灰とし、消石灰を一、川砂を二の割合でモルタルをつくる。描く前にこれを壁面に塗り、その上に下図をあて、小穴をあけて炭粉か天然土性赤色酸化鉄顔料（シノピア、ローシェンナなど）で図取りして輪郭線をきめ、水溶きした顔料で手早く彩色していく。したがって、壁面に乾いた部分ができると、その部分を削り取ってふたたび壁材（モルタル）を塗りつけてから彩色しなければならない。フレスコの着彩は、彩料が壁面に吸い込まれると浸出する石灰質の薄い層におおわれ、乾くと定着する仕組になっている。フレスコに使われる顔料は、壁材がアルカリ性であるため、アルカリに侵されにくいことが必要で、その種類も限定される。今日では顔料をアルカリ耐性に加工する方法もあるから多少色数もふえているが、それでもその数は少ない。黄・褐色系はイェロー・オーカー、ローシェンナ、バーント・シェンナ、ロー・アンバー、バーント・アンバー、それにアルカリ耐性加工をしたカドミウム・イェロー、赤色系は水酸化鉄のテラローザや焼黄土の赤、青色系はコバルト・ブルー、ラピス・ブルー、緑色系はテルベルト、黒色系は油煙またはワイン・ブラック（葡萄黒）で、白色部分は石灰または白土である。これらの顔料に多少石灰を混ぜたり、または水だけで溶いて塗りつける。

【代表作】アッシジの*チマブーエ、パドバのスクロベニ礼拝堂の*ジョット、ローマの聖セチリア聖堂のカバリーニのものなどが古く（一三―一四世紀）、ついでフィレンツェのサン・マルコ大聖堂にあるフラ・*アンジェリコの名作や、その弟子*ゴッツォーリによるピサのカンポサントの作品などがある（一五世紀）。アレッツォのサン・フランチェスコ聖堂内陣の『聖十字架物語』は一五世紀の*ピエロ・デラ・フランチェスカの傑作として有名。またフィレンツェのカルメル派教会のブランカッチ礼拝堂に描いた*マサッチョも、ルネサンス様式を確立した人としてあげねばならない。有名なバチカンのシスティナ礼拝堂壁画と天井画は、*ミケランジェロの老年期の大作として特筆すべきものである。このように、フレスコ画は一四―一五世紀、イタリアでその最盛期を示している。

画法についてみると、これ以前の初期フレスコの作画法は、*エンカウスティック（蠟画）やモザイク壁画の下絵にみられるように、下図をとってから同一彩色の部分ごとに彩料を塗りつけて描く部分画法が採られていたことがわかっているので、この種の画法のうちにも技法の進展があったことがうかがわれる。〈寺田春弌〉

プレ・ラファエル派

プレ・ラファエル派 ——は Pre-Raphaelite brotherhood ラファエル前派ともいう。一八四八年にイギリスでおこった芸術運動で、W・H・ハント、J・E・ミレー、ロセッティらにより芸術上の理念と宗教上の信念等において志を同じくする作家集団として発足。当時の画壇を風靡していた新古典主義および過度技巧を誇示するアカデミズムや精神性を欠如した世俗的風潮に反発し、表現における独創性の優位、自然に対する謙虚な学習態度、率直かつ真摯で感動的な過去のすぐれた芸術の尊重などを標榜し、そのうえに立つ新し

い芸術の創造を目指す運動であった。彼らはラファエロ以前の美術に規範とすべき価値を見出して同派の名称に用い、各人の作品にP・R・Bのイニシアルを入れた。彼らは主題の選択にあたり、深い精神性と内的意義を表わし得るもののみを選び、人物描写においては内面世界の表現を追求し、事物の表現においては自然に対する謙虚さを示すものとして中世末期の手法をとり入れて克明な描写法を採用した。世上の批判は厳しかったが、ラスキンの積極的な擁護を得て徐々に一般の支持を受けるにいたった。しかし煩瑣な主題解釈と表現における通俗性感傷性への接近は同派の主張と一致せず、また会員間の結束がくずれたことから、一〇年たらずで活動を停止した。しかしその理念は次世代に受けつがれ、*アーツ・アンド・クラフツ・ムーブメントの中心となった*モリスらが引継いだ。〈田中文雄〉

ブロイヤー Marcel Breuer（一九〇二―八一）ハンガリー出身のアメリカの建築家・家具デザイナー。ペーチに生まれ、ドイツに出て、*バウハウスの第一期生として学ぶ。そこで教師となり、以後*グロピウスと生涯の行をほぼともにする。バウハウスでは家具デザインを担当し、鋼パイプや成型合板による、有名な一連の椅子を考案する。二八年デッサウからベルリンへ行き、設計事務所を開くが、ナチスの台頭でロンドンへ亡命、三七年グロピウスに呼ばれて渡米、彼のもとでハーバード大学建築科の教鞭をとる。四六年にはニューヨークに進出し、構造軀体を建築の表現基盤とする傾向などで国際的存在となる。主要作品はパリのユネスコ本部（一九五八）の共同設計、セント・ジョン教会（一九六一）、ニューヨーク大学（一九六一）など。八一年七月一日没。〈高見堅志郎〉

二川幸夫撮影・芦原義信他解説『マルセル・ブロイヤー』（一九六九・美術出版社）

ブロウエル Adrien Brouwer（一六〇五／〇六―三八）フランドルの画家。アウデナルドに生まれ、タピストリーの下絵師であった父親から絵画の手ほどきを受けた。のちに*ハルスの弟子となり、またフランドル派の肖像画家のアトリエで仕事したと推定される。一六二五年アムステルダムに現われ、二七年同地の聖ルカ組合に登録された。三一年アントワープ（アンベルス）に移住。彼は作品の評価も売れゆきも当時として悪くなかったにもかかわらず産をおさめることができず、三二年ある絹商人に全財産を譲与しなければならなかった。投獄されるなどもあって以後不安定な生活のうちにアントワープで夭折した。彼は主として農夫の生活を題材とし、性格描写に富んだ風俗画を描いた。この点では彼は*ブリューゲルの衣鉢をついでいる。代表作には『村の床屋』（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）、『藪医者』（カールスルーエ国立芸術ホール）がある。〈野村太郎〉

フロッタージュ frottage フランス 絵具を画面に摺りつける彩色法で、*シュルレアリスムの独特な技法の一つ。フランス語の frotter（こする、摺り込むの意）から派生した言葉。フロッテには本来、薄く塗るの意味もある。これは油絵の場合、絵具に溶き油を混ぜたいわゆるオイル・レイヤー oil layer の状態にするのではなく、チューブから出した粘稠度のあるものを摺りつけて薄い被覆の彩色層をつくる意味である。こうすると、下層の色層を透過して、複合した色彩効果が得られるわけで、この効果は混色によるものとは異なる、造形感を助長する要素と絵具の彩度が低下しないという特色がある。このときの下層の色層はかならず乾燥していなければならず、また筆は毛足の短い腰の強いものが使われる。フロッタージュの技法の起りは、シュルレアリスト、*エルンストが、東洋の拓本の手法（乾拓）のように、木・石・金属の表面に紙をあてて墨でこすり、その姿をとる方法で図柄をうつしとり、これを計画的に画面に組合せて効果をあげたことによる。今日では、摺り込み・こすりつけといった彩色法の意にも転用されている。〈寺田春弌〉

フロマンタン Eugène Fromentin（一八二〇―七六）フランスの画家。文筆家としても名を知られ、唯一の小説『ドミニック』（一八六三）によりむしろ広く名を知られている。ラ・ロシェルに生まれ、同地で没。*ドラクロアにはじまる異国趣味、ことに*オリエンタリスムの色濃い風俗画を描いた。はじめ、法学を学んだが、のち画家を志し、風景画家カバに師事した。一八四二年東方諸国エジプト、シリア、北アフリカへの旅に出、当地の風俗習慣に親しみ、とくにアルジェリアを愛し、第二の故郷とした。『アルジェの鷹狩り』（ルーブル美術館）には、オリエンタリスムとともに、人物の衣装など克明な描写がみられ、文筆家的観察眼をうかがわせる。それはまた、細部への執着となって全体の生気を乏しいものにしている。紀行文も多く、またベルギー、オランダを旅したときの印象記『昔の巨匠たち』（一八七六）は、ルーベンス、レンブラントなどについての研究の書としても興味深い。〈小川栄二〉

プロレタリア美術 ――びじゅつ 文化的・政治的・社会的な全般的階級対立観念にもとづく、社会主義的芸術概念としての「ブルジョア美術」の対立概念。階級闘争の一環として、プロレタリア文学・演劇・映画などと同様、プロレタリアートの生活に根ざし、その階級的立場に立つ美術をいう。プロレタリアの思想と感情を反映し、労働者・農民などの生活の種々相を描き、その闘争精神・意思・希望・欲求・努力を表現する一方、さらに人間的権利回復の主張として、支配者の圧制・虚偽・腐敗を、暴露的に描き出す。絵画・彫刻・版画・漫画・ポスター・挿絵・カットなど、その表現様式は一貫してイデオロギー的、テーマ本位、写実的、アジ・プロ（宣伝・扇動）的である。その創造方法の基調をなすものは、レーニンの言葉にある「芸術は大衆に属している。芸術は、広範な労働大衆の中に入っていかねばならぬ。芸術は、これらの大衆によって理解され、愛され、そしてその感情と思想と意志を結合して高めるものでなくてはならない」という考えであり、この方法論は、その最高の自覚形態として「社会主義リアリズム」に集約され、プロレタリア美術も究極的な運動形態として「社会主義リアリズム」のなかに理論的・実践的に解消した。それはソ連をはじめ、東欧諸国・新中国・朝鮮などの共産圏から欧米資本主義諸国にわたり、第二次大戦後も、フランスではフージュロン、タスリツキー、イタリアではグットゥーソらによって展開された。

プロレタリア美術 第4回プロレタリア美術大会に出品された岡本唐貴の「電産ストライキ」(1931)

プロレタリア美術の先駆的な現われとして、一九世紀前期・中期にドーミエ、ミレーら、次いでムーニエ、ゴッホほか、日本では明治末の荻原守衛など、各国の作家・作品にその傾向や要素がみられるが、これらをプロレタリア美術とよぶことはできない。一九世紀末以後、第一次世界大戦前後から一九二〇年代末期にかけて意識的・組織的なプロレタリア美術が多くの国に発生し、国際的な運動を展開する。ドイツのコルウィッツ、ツィッレ、グロッス、ハンガリーのウィッツ、ベルギーのマズレール、フランスのスタンラン、アメリカのグロッパー、メキシコのリベラとオロスコ、中国の黄少強らがあげられるが、これらもプロレタリア美術とよぶよりは進歩的・反逆的なヒューマニズム的変革精神にもとづくものが多く、その表現も観念的な反逆気分、犠牲と悲惨への人道主義的感傷、厭世主義的・虚無的な現実暴露、寓意的・図式的な単純描写など、急進的な主観的表現が大部分で、それだけにまたラジカルな芸術革命の要素を含んでいたが、プロレタリア美術の主流としての自覚的形態は、おおむね各国の共産党機関誌を中心に展開された。

日本では、先駆的現象として、明治三六年（一九〇三）創刊の『平民新聞』とその継続運動への美術家の参加（徳永柳州・平福百穂・小川芋銭・竹久夢二・小杉未醒ら）を発端とし、次いで第一次世界大戦前後の黎明期（林倭衛・望月桂ら）を経て大正九年（一九二〇）未来派美術協会結成・社会主義同盟創立、そして黒燿会第一回展（同年一一月）により「ブルジョア芸術を一掃し、自由人が新しい光に生きるプロレタリア芸術」の第一歩がしるされた（橋浦泰雄・望月桂・小生夢坊ら）。翌一〇年創刊の『種蒔く人』以降、社会主義運動の発展、文学その他プロレタリア文化運動の展開のなかで、その一翼としての自覚形態を進展させる。一三年、アクション・未来派芸術協会・マヴォ・DSDなどのアバンギャルド派による三科会結成、翌年の春と秋の展覧会を通じて、これら新傾向急進美術運動の総決算的解体をきたし、その分裂からプロレタリア集団主義を標榜する「造型」が結成され、一方、日本プロレタリア文芸連盟が

結成された。越えて昭和二年（一九二七）ロシア革命一〇周年記念「新ロシヤ美術展覧会」（朝日新聞社主催）を契機として、プロレタリア美術運動は意識的・組織的に急速な高まりをみせ、同年「造型」を拡大再組織した造型美術家協会創立、翌年、全日本無産者芸術連盟（ナップ）創立、そして無産者美術団体協議会成立、同会主催の第一回プロレタリア美術大展覧会が開かれた。昭和四年には日本プロレタリア美術家同盟（ヤップ）が結成され、プロレタリア美術大展覧会も七年の第五回展まで毎年開催されたが、九年のヤップ解散によって組織的なプロレタリア美術運動は終止符を打たれる。こうして第二次世界大戦前の展開は、ナップ系の「社会批判的形態」（柳瀬正夢・木部正行・大月源次・須山計一・目黒生・松山文雄・鈴木賢二・永田一修・鶴丸鶴彦ら）と造型美術家協会系の「芸術批判的形態」（矢部友衛・岡本唐貴・山本嘉吉・岩松淳・市村三男三ら）とが「プロレタリア・リアリズム」を命題として結集した運動形態といえる。そして、その二面性をもった性格のまま「社会主義リアリズム」に組み込まれて、第二次大戦後の民主主義美術運動、とくに共産党系の「日本美術会」と、同会が主催する「日本アンデパンダン」展に引き継がれて今日に至っている。〈大島辰雄〉

岡本唐貴・松山文雄編著『日本プロレタリア美術史』（一九六七・造形社）

ブロンツィーノ Agnolo Bronzino（一五〇三—七二）イタリア、*フィレンツェ派の画家。イタリア・マニエリズモの代表的肖像画家。フィレンツェ近郊のモンティチェリに生まれ、ラファエリーノ・デル・ガルボに学んだが、のち*ポントルモに師事。一五二三年、師とともにバル・デマ修道院の壁画制作に従事し、『ピエタ』と『聖ラウレンティウスの殉教』を描いた。三〇年にウルビーノ侯に仕え、四〇年にはメディチ家のコシモ一世に仕え、その宮廷画家となり、メディチ一族の多くの肖像画を残した。円熟期の代表作『エレオノーラ・ド・トレドとその子フェルディナンド』は精緻な写実で知的に表現され、しかも彼の主観で構成された一種の理想主義がみられ、マニエリズモ肖像画の傑作の一つ。〈久保尋二〉

ブロンツィーノ「時と愛の寓話」(1545—50ごろ) 板絵 146×116cm ロンドン ナショナル・ギャラリー ビーナスをとりまく「快楽」「嫉妬」「嘆き」。その実体をあばこうとする「時」の寓話を描いたマニエリズモの典型的な作品

文化財保護法 ぶんかざいほごほう 昭和二五年（一九五〇）に施行された法律。同五〇年改正された。この法律では文化財を次のように定義している。⑴有形文化財 建造物・絵画・彫刻・工芸品・書籍・典籍・古文書その他の有形の文化的所産で、わが国にとって歴史上または芸術上価値の高いものおよび考古資料ならびに学術上価値の高い歴史資料。⑵無形文化財 演劇・音楽・工芸技術その他の無形の文化的所産で、わが国にとって歴史上または芸術上価値の高いもの。⑶民俗文化財 衣食住・生業・信仰・年中行事などに関する風俗慣習およびこれに用いられる衣服・器具・家屋その他の物件ならびに民俗芸能などで、わが国民の生活の推移の理解のため欠くことのできないもの。⑷記念物 貝塚・古墳・都城跡・城跡・旧宅その他の遺跡でわが国にとって歴史上または学術上価値の高いもの、庭園・橋梁・渓谷・海浜・山岳その他の名勝地でわが国にとって芸術上または観賞上価値の高いもの、ならびに動物・植物および地質鉱物でわが国にとって学術上価値の高いもの。

これらのうち重要なものを文部大臣が指定し、国が保護することができる。指定は有形文化財については重要文化財、無形文化財については重要無形文化財、民俗文化財については重要有形民俗文化財・重要無形民俗文化財、記念物については史跡・名勝・天然記念物とされる。また重要文化財のうち世界文化の見地から価値が高くたぐいない国民の宝たるものを国宝に、史跡・名勝・天然記念物のうち特に重要なものを特別史跡・特別名勝・特別天然記念物に指定できる。指定された文化財の管理は所有者が行うが、修理・防災・後継者養成等の保存に対し国の補助を得る途が開かれている。

また周囲の環境と一体をなして歴史的風致を形成している伝統的な建造物群で価値の高いものを伝統的建造物群とし、これを保護する。埋蔵文化財についてもその保護施策が法改正により、さらに充実された。〈榎本由喜雄〉

国宝・重要文化財指定件数（昭和51年6月現在）

	絵 画	彫 刻	工 芸	書 跡	考 古	建造物	合 計
国 宝	150	115	249	267	35	207	1,023
重 文	1,534	2,291	1,909	1,924	305	1,840	9,803

注 ⑴重文の中には国宝の数を含む
⑵建造物の指定棟数は国宝249棟、重文2,917棟

重要美術品認定件数

	絵 画	彫 刻	工 芸	書 跡	考 古	建造物	合 計
重 美	1,141	374	1,918	2,642	625	127	6,825

注 建造物の大部分は石塔類

文人画 ぶんじんが ⇨南画

文徴明 ぶんちょうめい（一四七〇—一五五九）中国、明代の画家。名は壁、字は徴明、または徴仲。号は衡山または停雲生ともいった。江蘇省蘇州呉県の人。明の成化六年に生まれ、弘治・正徳年間をへて嘉靖三八年に九〇歳で卒した。父は文林といって温州の太守をした教養人なので蘇州には知名人の友人が多かった。こうした環境に育ったので、画は沈周を師とし、詩文は呉寛・書は李応禎というように当時の名家から学んで一家の風を完成した。官途にはつかなかったが、友人に画の唐寅、書の祝允明らの一流作家がおり、性格は温厚なので門下から多くの知名の士を輩出して、明一代の大権威者といわれる。書・画・詩いずれも謹直・細微・清雅で格調が高い。一族子孫にも書画を巧みにした人が多いのはその徳のしからしめるところである。〈杉村勇造〉

文展 ぶんてん ⇨官展

文同 ぶんどう（一〇一八—七九）中国、宋代の画家。字は与可、号は石室先生・笑々先生で、また錦江道人と称した。梓州永泰（今の四川省塩亭県）の新興郷新興里の人で、北宋の天禧二年に生まれた。彼は文人の家の出身で、若い時からその才能が認められ、当時成都の大文豪の文彦博にも賞賛された。皇祐元年（一〇四九）に進士となり、官職を重ねて京官と地方官を転々とし、最後に湖州太守に任じられたが途中で卒した。元豊二年正月二一日、年は六二歳であった。党派闘争の時代なので彼は蘇東坡らの守旧派で、平生墨竹画を楽しみ、その政治的憂心を散じた。後人は墨竹画の祖として彼を尊崇した。〈杉村勇造〉

墳墓 ふんぼ 本来は字義どおり、墳丘(盛上り)のある墓だが、今日では墓と同義に用いることが多い。ここでは、新石器時代以降の文明発生期の墓の遺址とその副葬品について述べる。なお、西欧の地下墓室「カタコンベ」と、日本の「古墳」についてはそれぞれの項目を参照のこと。

〔オリエント〕遺体を意識的に埋葬した例は、古くは旧石器時代中期のネアンデルタール人にまでさかのぼるが、新石器時代に入ると、オリエントの各地でも住居の床下や、壁の間に葬るようになった。エジプトでは集落の近くに共同墓地をいとなんだ。

〔エジプト〕霊魂不滅を信じたエジプト人は、来世の生活の場としての墳墓づくりに、彼らの技術と財力を投入した。先王朝時代末のゲルゼー期（前三五〇〇—前三〇〇〇ごろ）には、日乾煉瓦を壁面に積み、床に敷いた竪穴墓がつくられ、やがて上部を煉瓦で方形におおい、東側に龕を設けてそこで死者を供養する礼拝をおこなうようになった。これがマスタバで、アビドス、サッカラ、ナカダでは、二〇以上の地下室をもった第一王朝の大形のマスタバが発見されている。やがて龕に偽扉をつくり、その前に礼拝所を設けるようになり、次第に上部構造が重視されるようになった。

第三王朝のジェセル王（前二六五〇ごろ）の時、イムホテプの発案で、マスタバを六基重ねた石造の「階段ピラミッド」がサッカラにたてられ、新しい王墓の形態となった。これはやがて第四王朝になり、傾斜面が二等辺三角形の真正*ピラミッドに発展する。ピラミッドはギザにある三大ピラミッドを頂点として、第六王朝まで盛んにつくら

れ、さらに第一二王朝でもつくられた。埋葬室はふつう岩盤中に掘られた。またピラミッドの北側に接して葬祭神殿、ナイルに近い砂漠の端に河岸神殿、その他まわりに付属の建物がつくられ、ピラミッド複合体を構成した。第一中間期にはマスタバとピラミッドを結合した形式が生まれた。デール・エル・バハリにある第一一王朝のメントゥヘテプ二世、同三世の葬祭神殿は、周囲に柱廊のあるマスタバ形の基壇を二つ重ね、その上にピラミッドをのせた大規模なもので、二人の王の埋葬室は、ピラミッドの地下につくられた。デール・エル・メディーナにある新王国時代の墓も、地下ふかくに埋葬室、その上部に礼拝室が設けられ、さらに煉瓦をピラミッド形に積んだ。

　一方、岩窟墓は古王国時代からつくられたが、とくに中王国時代に地方君主の墓として、ベニ・ハサン、デル・エル・ベルシャ、アスワンなどで発達した。ベニ・ハサンでは、多くの墓が柱廊玄関(ポルティコ)をそなえ、方形の礼拝室の奥の壁を龕状にきりこんで、被葬者夫妻の像を安置した。

　新王国時代になり、王族の墓は盗掘をさけて人里はなれた山峡につくられ、葬祭神殿のみ人目につくテーベ西岸にいとなんだ。「王家の谷」には六二基の岩窟墓があるが、ツタンカーメン王のもの以外はことごとく盗掘のうき目に会っている。いずれも山腹を穿(うが)った巨大なものであるが、なかでもセティ一世のものは、通廊・階段・前室が多数ならび、全長は一〇〇㍍、埋葬室は入口から三〇㍍も下につくられた。王墓の壁面・天井・柱には、いずれも宗教画が描かれている。なお「王妃の谷」には、王妃・王子たちの岩窟墓がある。

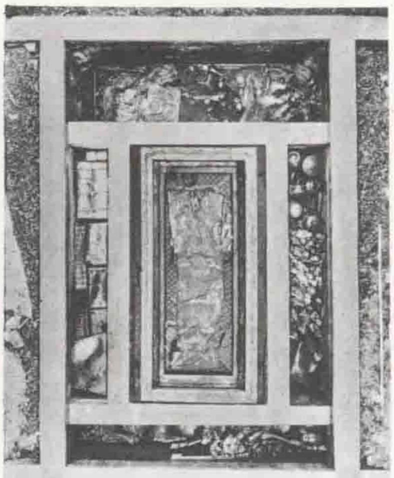
〔西アジア〕 西アジアでは、エジプトほど死後の世界に関心をもっていなかったため、王墓など知られているものは少ない。初期王朝時代のシュメールでは、ウルの王墓がきわだっている。一六基が発見されたが、それらは地表下一〇㍍ほどに方形の竪穴を掘り、そこに一―四室の墓室をつくり、埋葬後に石造の穹窿(きゅうりゅう)天井で覆ったもので、竪穴の底や墓室の下層からは殉死体が発見された。竪穴の埋め土は、ある程度の高さまで達すると粘土で床をつくり、死者に飲食物を供えて祈る。これを何度かくり返し、最後に平屋根で覆って墓を完成した。王妃シュブ・アドの八〇〇号墳からは、装身具、箱そり、ハープ、黄金の容器など、絢爛たる副葬品が発見された。またウル第三王朝時代の王、シュルギとブル・シンの焼成煉瓦づくりの地下墳墓が発見されたが、メソポタミアではめずらしく規模壮大で、プランも複雑である。

　バビロニア、アッシリアの墳墓については不明な点が多いが、アカイメネス朝ペルシアでは、まずパサルガダエにあるキュロス王(前五五九―前五三〇)の墳墓が特徴的である。七層の石の基壇上に切妻式の石室を築いたもので、切石の接合部には鉄のかすがいが使われている。ダリウス大王以下クセルクセス一世、アルタクセルクセス一世、ダリウス二世らは、ナクシュ・イ・ルスタムにある摩崖墳墓に葬られた。正面は崖を十字形に切り込み、中央部は*ペルセポリスのタチャラ(ダリウス大王の居室)に似せて四本の円柱をあらわし、上端に牡牛の柱頭をのせている。上部には浮彫があるが、ダリウスの場合は、大王が拝火壇の前で、アフラマズダを礼拝する場面が刻まれている。内部は長方形で、石棺がおかれていた。

　シリア、パレスチナ地方では、ヘレニズム時代に地下室墓や岩窟墓が発達した。地下室墓では、「アレクサンダー大王の石棺」が発見されたシドンの王陵が有名で、時代の違う上下二段に多数の部屋がつくられている。岩窟墓は岩壁を穿(うが)った方形の主室と、主室のそれぞれの壁に掘られた、棺をおさめるための長方形の壁龕からなる。ナバテア人は多くの岩窟墓をつくったが、なかでもペトラの「ファラオの宝庫」と呼ばれているものは、ローマ時代の代表例で、正面はバラ色の砂岩の崖を高さ三〇㍍もけずり、ローマ帝政期の神殿を模して下段にはコリント式の柱のある柱廊、上段には中央に円形小神殿と左右に側室がつくられた。主室は一辺が約二五㍍もあり、入口広間とそれに付属して左右に二つの小墓室をもつ大規模なものである。

　なお、岩窟墓の系統をひくものに、岩壁を家形にくりぬき、円錐形の屋根をのせた家形墳がある。これは紀元一世紀ごろのヘブライ人の王侯貴族の家族墓と考えられる。〈川村喜一〉

〔中国〕 墓葬は新石器時代の仰韶(ヤンシャオ)文化期の大集落址が陝西省西安市東郊の半坡(パンポー)村から一九五四年に発見され、住宅址多数の遺物のほかに共同墓地があり、仰身・俯身・屈肢などの葬法が用いられ、多少の生活用品と装飾品が副葬された。児童には多く甕棺(かめかん)を用い、家屋の付近に埋葬された。父母の情であろうか。その後も一般民は村落の共同墓地に埋葬されたと考えられるが、二次葬(改葬)と考えられるものもあり、それには十数体の遺屍が並べてあるのもある。殷時代(前一〇二八ごろ滅亡)には王権による一大国家が建立され、帝王・貴族の墓陵は壮大に営まれた。一九二八年に開始された河南省安陽市小屯村の殷墟発掘中に付近の侯家荘・武官村・後岡などから大墓群が発掘され、これらの墓陵は面積三〇〇―一二〇〇平方㍍、深さ四―一三㍍もあり、四方から墓道を掘っている。そしてこれらの墓中には数人から数百人の殉死者が埋葬され、五体の整っている者や頭蓋骨のみと首なしの体のみが数十ずつ分葬されたものもある。前者は侍者・侍女など、後者は奴隷群の屍体であろう。また馬と車に馭者を伴っている車馬坑もある。副葬品には青銅器・石刻・骨彫その他多くのものが出土している。墓は坑道も墓室も黄土を掘った後これを木(杵)で搗(つ)き堅固にし、墓室は亜の字で、木材で槨をつくり、中央に木棺を置いた。周時代の王室は他の文化的遺物に徴しても殷の隆盛にははるかに及ばないので、墓制も小規模になり、殉死も少なくなり木偶などに代ってくる。秦漢時代になると外観を山丘形の大陵墓につくるが、内部は塼瓦が建築に使用されるようになるので、次第に墓室も主室とその左右・前後に小さく副室ができるようになる。しかし、前漢時代にはまだ木槨をもって墓室の中心としたものが多い。ことに湖南の長沙のごとき木材の豊富な所では木槨・木棺を三重ずつに作り朱砂・木炭・石灰をもってこれを覆っているので四七年発掘された前漢の軑(たい)侯夫人のごとく屍臘になって発見されることがあったばかりではなく、副葬品も新品のごとく遺る場合がある。そしてこの墓からは一二〇余点の侍女・舞楽女の木偶など多量の遺物が出土し、



墳　墓

〈上〉エジプト新王国時代の王家の墳墓が存在する「王家の谷」　左上の入口がラムセス6世，右下のがツタンカーメン王の墳墓の入口

〈中〉王家の谷の墳墓のひとつセティ1世の墳墓(第19王朝)の壁画

〈下〉中国前漢時代の長沙古墳(1971発掘)　棺槨および副葬品(内槨の外側)の状況を上から見たもの

殉死は木偶になりさらに土偶になる過程をよく示している。また前漢の中山靖王劉勝の墓も華北の満城県から発見されたが、これは山の崖を洞窟的にうがって主室・副室をつくっている。磚墓は磚を積み重ねて壁や柱をつくり、天井は穹窿形（半円形）にしたり蒲鉾形に組み、あるいは木造建築のような方形の持送り組合せ形式にしたものもある。また磚には文様磚、画像磚、大型の空心磚（なかをくりぬく）などがあり、壁画を描いたものもある。石塊を積んだ墓もあるが漢時代には墓前に祠堂として石室を建立し、それに故事の人物・伝説などを刻した画像石があり武梁祠の画像石はもっとも有名である。陵墓は歴代の帝王陵は地下宮殿の名のごとく壮大に営まれ、明の万暦帝の皇陵は一九五八年に発掘され現在公開されている。漢の大将軍霍去病の墓前には大石獣群が飾られ、また漢墓に石人（侍者）を立てたのもあるが、その後南北朝・唐以後になると帝陵前の左右には石獅子・文武の侍臣などが建立されるようになる。

副葬品は神明に供える器という意味で明器と称されているが、木製の次には泥土で作るようになり、人物形は俑ともいった。侍女・農夫・胡人などの人物、馬・牛・駱駝・豚・羊・鶏・井戸・家屋・倉・食器などその種類は多く、唐時代になるとこれらに三彩釉が加えられて佳麗なものを副葬するに至った。〈杉村勇造〉

文房四宝（ぶんぼうしほう） 中国人はがんらい文筆を好む民族で、古代の記録が多く遺存し、周の春秋戦国時代になる百家の学が興って文運が興隆する。そして後漢の初期（一世紀）に紙が発明されると、筆・墨なども進歩してきて、文房の諸具にも人々が心を用いるようになる。そして一九六九年にはこの時代の鍍金嵌玉の獣形硯が出土して、硯にもまた豪華なものがあったことがわかった。またこの時代から書を芸術として観賞するようになったので、次第にその用具が発達して、宋時代になると筆譜・硯譜・墨譜・紙譜を『文房四譜』の名称で蘇易簡（九五八—九九六）が著述し、彼の書斎の名を四宝斎といったので、いつか文房四宝の名で一般に称せられた。

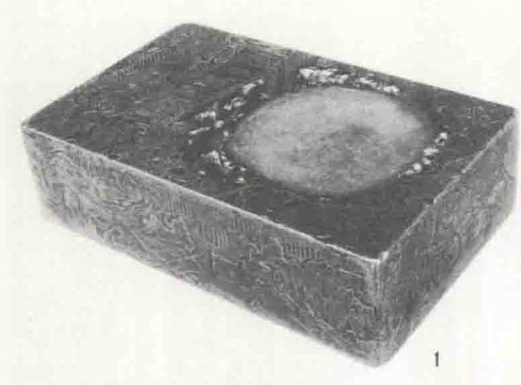
●**筆** 漢字は殷時代（前一〇二八ごろ滅亡）に発明され、その時代の文字を刻した卜骨に筆の字があり、また墨書した遺物もその時代の遺跡から出土している。また次の周時代の青銅器に鋳刻してある文字にも筆の穂先が分かれ、また太くなっている文字があるので、その穂は細い獣毛を集めたものであることがわかる。そして漢時代の『説文解字』という字書には竹冠のない聿の字があり、これを筆を手に持っている形としている。そして次に筆の字をかかげ「秦ではこれを筆という」といっている。木の軸に穂を外から結わえていたものが、竹の軸（管）に差込むようになった変化が秦時代（前二二一—前二〇六）ごろからおこなわれた意味にもとれる。戦国時代の筆は、一九五四年に湖南省長沙から発見されたが、この筆は竹軸の長さ一八・五センチ、径は〇・四センチ、毫（穂）の長さ二・五センチのきわめて細い筆で、しかも毫は軸の先端をいくつかに割り、毫をその中間にはさみ、きわめて細い絹糸で外から幾重にも巻きつけ、その上に漆を塗って固めている。毫毛は兎の毛といわれている。戦国時代は幅一・五センチ前後の細い竹・木簡に一行ずつ書いたので細字が多い。それを紐で綴じた象形文字が冊の字である。また当時の文字は古篆書なので太い墨線は使われない。漆器の文様も細描が多く、大きな木箱などに彩色文様をかくときにだけ太い筆が用いられたのであろう。

漢時代の筆は一九三〇年に西域の居延から発見され、この筆は長さ二三センチで、現代の筆に近い。また朝鮮平壌の漢の楽浪郡址の発掘では、一九三二年に貞栢里の一二七号墳から筆の毫のみが発見され、その毫の長さは二・九センチありこれも現在の筆に近い。晋時代になると王羲之・顧愷之ら書画の名家が現われ、筆毫には良毛が用いられ兎毫を最上としたが、鹿毛・狸毛・黄鼠狼毛なども次第に用いられ、羊毫は唐宋以後になって広く使用されるようになった。

筆管は軽い竹が一般に用いられているが、豪華なものには金銀・玉・象牙・香木・色漆・斑竹・七宝などを使ったものがある。

●**硯** 硯は研とも書く。硯と研は音が同じで石がなめらかであるという意味である。漢以前の硯の形はまだ不明であるが、漢硯は一九三一年に朝鮮平壌の楽浪郡址の古墳から硯の台箱とともに発掘されてはじめて明らかとなった。この時代の硯は薄い長方形の平面硯で、墨を磨るために木のつまみを貼付けた小さな方角の平板石を伴っている。硯の長さは三二・二センチ、幅は一二センチで、台箱は朱黒の漆塗で引出しがついてある豪華なものであった。近年になって中国各地で発掘がおこなわれ、同じような硯石と小さい磨り板石が発見され、円形のものも出土している。後漢時代になると前述のような美しい鍍金嵌玉の怪獣形銅硯が安徽省徐州から出土したので、貴族の間ではこのような硯も使用されていることがわかった。南北朝時代になると瓦硯や陶硯もおこなわれてくる。それは硯に磨った墨汁を貯えるようになったためで、瓦硯の場合は前方を斜めに深くし形は風の字の外線のように後方を広くして墨を磨りやすく作った。円硯の場合には硯面の周囲に墨をたくわえられるように池をめぐらした。また瓦硯も硬く焼成して陶器としたものが多く、ことに江南では釉薬が発達しているので、越州窯青磁として焼成したものがある。一九七〇年には北魏時代の方角の白大理石に貯水・筆立・墨置を硯面の周囲に彫刻し、硯側に人物・鳥獣などを彫刻した豪華な硯が出土した。この南北朝から隋唐時代の一般的の硯は製作しやすい陶硯を主としていたが、五代・宋時代になると優良な硯石が発見されて、文人は競って名石を求めるようになった。

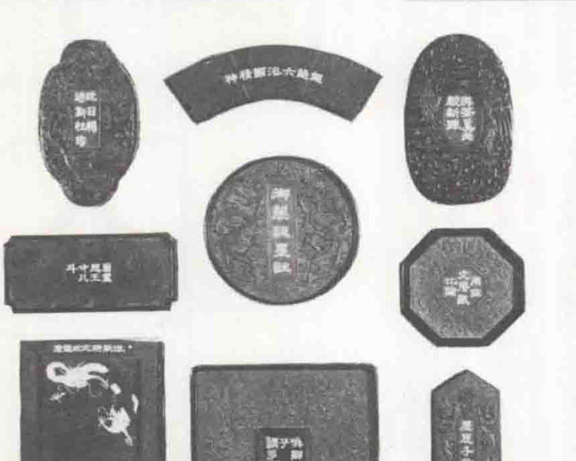
安徽省の歙州硯、広東省の端渓硯がそれらの中でも名硯として知られ、歙州石は黒色・青黒色で石文には羅文・金銀星などがあり、石膚は墨を磨るとき幼児の膚に触れるがごとく感じる。端渓硯の石質はこれよりやや軟らかく石色は紫紅でいわゆる羊羹色をしている。石文には火捺・蕉葉白などいろいろあるが特別な石文には緑色の眼がある。もっとも美しいのが鴝鵒眼という小鳥の目のごと



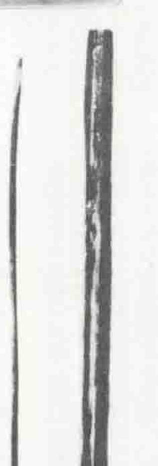
1

3

2



5



4

文房四宝

1.宋硯 2.明硯 澄泥水牛硯 3.清硯 大平有象硯背（端渓石）
4.筆 周末（3—4世紀） 長沙出土 筆丈18.5cm
5.墨 清 乾隆御墨

き眼で、黒・黄・緑・紫・紅の五彩でいろどられている。そして採掘の時代・場所によって宋端渓下岩硯・清大西洞水岩硯など数多い名称に分かれる。また宋時代から河川の泥砂を精選しこれを焼成した澄泥硯が造られたが、これにも名硯に劣らぬものがあった。このほか玉・銅・鉄・陶磁などの資材を用いたものがある。

　日本の硯は飛鳥時代に仏教が流行してから写経のために硯が多く用いられ始めたが、当初のものは中国的の風字硯が多かった。奈良時代には正倉院に青斑石硯があり硯台は豪華なものである。また法隆寺には猿面硯があり、これは陶器の破片の裏側を利用したものである。日本には硯に適する良石が産しないので、硯箱が発達して平安・鎌倉から江戸時代にいたるまで華麗な金蒔絵の硯箱が文箱を伴って漆工芸の中心となって製作された。

●**墨**　墨は石器時代からいろりの木炭から採れるので、色彩としてはもっとも古く用いられ、ついで白・朱などの礦物質の顔料が用いられる。漢字は殷時代に発明されたが、その時代の遺物に墨で書したものが出土している。同時代には文書記録をはじめ哲学・文学・史学が発達して簡冊に書写されたので、墨の使用量は多くなったが遺物はまだ発見されず、漢時代になると墨丸という文字があり、硯に付属して小石板が出土しているので、硯と小石板の間に墨丸を置いて磨ったものと考えられる（丸は丸薬の丸と同じで円い小粒の意である）。そして次に小石板が不要になるほど墨の形が大きくなり、直接に硯に墨をあてて磨るようになった。

　また後漢初期（一世紀）に紙が発明され、次第に一般化すると、墨色の良いものが好まれるようになり、良墨が生産され、三国時代には韋誕のようにみずから名墨を製作せしめる人物も現われてきた。そして晋時代になると、松煙や膠の良否が論じられるようになる。唐時代には詩文・書画が興隆したので良墨は李白の詩にも詠じられた。この時代の墨は正倉院に蔵されていて、中には新羅の上墨もある。これによると墨はまず円柱形に作られ、中央は製作者などの印を押すので偏平になり、上下だけが円柱となる。魚卵の「からすみ」というのは唐墨からでている。五代・宋時代になると河北省の易州から安徽省の歙州に移住した李廷珪が名墨家として知られ、次第に墨の中心地は安徽省になり、徽墨の名が全国に有名になった。明の万暦時代には程君房・方于魯が出て程氏には墨苑、方氏には墨譜という墨の図形を木版画とした著述がある。清時代には曹素功・汪近聖・胡開文らの製墨家がでて大量の墨を生産したが、なかでも乾隆帝の御製墨がもっとも精品である。

　わが国の墨の製作は飛鳥時代に始まったと伝えられ、奈良時代になると正倉院文書にも墨一挺の値段が三〇文というように記載されたものがある。官署で使用されるほかに寺院で写経が盛大におこなわれているので、相当量の生産があったものと考えられる。墨は松煙墨で技法は新羅から伝えられた。油煙墨は中国では宋時代から始まったので、わが国でも鎌倉時代からおこなわれるが、当時は貿易もあり禅僧の往来もあるので技法は早く伝えられた。爾来、松煙・油煙の両墨がおこなわれることになるが、松煙は採取が容易なのであるが油煙のほうが粒子が細かいので次第に油煙墨が多くなる。奈良は製墨の発祥地なので現在にいたるまで中心地になっている。そして松煙は紀州その他で採取したものを用いる。

●**紙**　紙は後漢の元興元年（一〇五）に蔡倫が破布（ぼろ）・魚網など不要になったものから繊維を採り、これを紙にすることに成功したと伝えられる。樹皮・麻の繊維から製作された紙の遺物も近来発掘されて、その製作時代はやはり漢時代であることが証明された。南北朝時代になると紙が一般に普及して木竹簡などがなくなり、紙も上質なものが製作され公文書・写経などの用に供せられるばかりではなく、王羲之などの書家が書を楽しんでかく名紙も生産されるようになった。唐時代になると書を学ぶ者も多くなり、写経はいっそう盛んにおこなわれるので、樹木・麻類の繊維ばかりではなく竹の繊維から作る竹紙なども作られ、また五彩箋という美しい詩箋が蜀（四川省）の名妓薛濤などによって作られた。宋時代になると書物は写本から木版印刷になり、次第に出版部数が増加して元・明・清と時代が降るにつれ莫大な量になった。このように中国の紙は印刷用紙・書画用紙として発展の径路をたどり、別に金銀五彩の美しい書画箋もおこなわれていた。

　わが国の紙は奈良・平安時代においては上紙は唐からの輸入品を用い、一般に唐紙と称した。そして天永三年（一一一二）には、西本願寺本の『三十六人歌集』がこの唐紙や和紙を使用して書写された。その紙には彩箋を継ぎ合わせ、あるいは重ね、金銀砂子を蒔き、雲母・蠟を用い、文様としては唐草文・鳥獣・花草・水波など各種のものがあり、古今第一の佳麗なものである。このようにしてわが国の紙は特に工芸的に進歩して、家屋の造作としての襖紙・障子紙・壁紙など多方面に使用され、書写用紙のみに限らなかった。〈杉村勇造〉

杉村勇造著『文房四宝』（一九七二・淡交新社）

分離派　ぶんりは

一九世紀末、ドイツとオーストリア各地に起った芸術革新運動。ゼツェッション Sezession ドイツの訳語。過去の歴史様式から「分離」して、新しい創造に向かおうとする意味がこめられている。絵画の刷新という面ではウーデ Wilhelm Uhde（一八七四—一九四七）が中心となったミュンヘン分離派（一八九二）、＊リーバーマンらのベルリン分離派（一八九九）があるが、これらはフランス印象派の影響を抜けきることができず、歴史的な意味からは建築・工芸の領域にわたったウィーン分離派の仕事が注目される。ウィーン分離派は一八九七年、画家＊クリムトを会長に建築家＊ホフマン、オルブリッヒ Josef Maria Olbrich（一八六七—一九〇八）などによって設立された。ホフマンとオルブリッヒの師は近代建築を提唱した＊ワーグナーであるが、この運動はかならずしも近代合理主義の出発として位置づけられるのではなく、むしろ＊アール・ヌーボーの風土のもとでの、貴族的ともいえる装飾趣味が基本にあり、こうした斬新なデザインによって過去から「分離」しようとするのであった。設立当時のウィーンは、グラスゴーの＊マッキントッシュの特異な造形から圧倒的な影響を受けている。運動は機関誌『フェル・ザクルム Ver Sacrum』を軸に進められ、一九〇〇年にはオルブリッヒの設計した分離派館（一八九八）で展覧会がもたれた。オルブリッヒはこの後ヘッセン大公に招かれ、ダルムシュタットの芸術家村設立に参加し、分離派調の建築を残した。ホフマンは分離派運動の展開として一九〇三年にウィーン工房を設立し、工芸の分野に繊細・優美な感性をさずけた。ホフマンの代表作ストックレー邸（一九〇五—一一）にも明らかなように、アール・ヌーボーの曲線様式が直截な形式にとってかわりながらも、すぐれた趣味性がつねに彼を支配した。ウィーン分離派のこうした芸術至上主義は、同じウィーンの建築家ロースによって攻撃され、いわば過渡的様式としての分離派は終焉する。日本では二〇年後の大正九年（一九二〇）東京帝国大学工学部建築学科の卒業生、石本喜久治、堀口捨己、滝沢真弓、山田守、矢田茂、森田慶一が分離派建築会をつくった。宣言に「我々は起つ、過去建築圏より分離し……」とあるように、思想的にはウィーン分離派の影響が強い。分離派建築会は昭和三年（一九二八）まで七回の作品展を開いている。その間、同時にドイツの表現主義建築の影響を受けたこともあり、建築芸術の創造に果たした役割は非常に大きい。〈高見堅志郎〉

へ

平安時代の美術　へいあんじだいのびじゅつ

●前期—弘仁・貞観時代　建築と彫刻／密教画／書と工芸　●後期—藤原時代　建築と彫刻／浄土教画と大和絵／書と工芸

　桓武天皇が延暦一三年（七九四）京都の新京を平安京と名づけたのに始まる平安時代約四〇〇年の美術は、およそ二期に分けて考えられる。遣唐使が廃止された九世紀末ごろを境に、前期をとくに貞観、あるいは弘仁時代、後期を藤原時代と呼んでいる。この時代は都が京都に遷り、政治的にも文化的にも成熟した発展を遂げたが、美術の世界でも技術の発達とともに、日本独自の様式完成を目指してさまざまな様相を展開した。

●**前期—弘仁・貞観時代**　前期は前代にひきつづき、依然中国美術の摂取がおこなわれ、各分野にわたってその影響が見られる。しかし奈良時代のごときひたむきな唐美術の模倣ではなく、そこから吸収した要素を自己流に消化し、独自の様式を形成しようとする機運が現われた。仏教界では新たに密教が移入され、いちじるしい繁栄をみせた。空海のもたらした真言宗はもとより、最澄の天台宗ものちに密教化し、この呪術・祈禱を主とする神秘主義の宗教が当時の社会に歓迎され、美術の世界にも大きな変革が現われた。

【建築と彫刻】建築では真言・天台両宗の開創に伴い、寺院が山中に設けられるようになり、金剛峯寺、延暦寺など山地を利した伽藍が営まれた。当時の遺構には室生寺の金堂と塔があげられるのみであるが、その簡素で古風な形成が山寺の建築としてふさわしい。一方神社建築では、実際の建物はのこらないが、春日造、流造、八幡造、日吉

平安時代の美術

阿弥陀如来図（11世紀前半）　三幅のうちの一幅
絹本着色　186.0×146.3cm　国宝　奈良　法華寺

山水屏風（11世紀後期）部分　六曲屏風一隻　絹本着色　146.3×256.0cm　国宝　京都国立博物館

造などの本殿形式が成立した。いずれも屋根が曲線からなるなど大陸の影響が見られる。

彫刻では、奈良時代の理想的写実主義にかわって、力強さ、たくましい量感とともに神秘的な精神性をもった作風が支配的となった。密教彫刻が主流をなしたためであり、前代の自然な形の均衡による優雅な作風から一転し、森厳で一種近よりがたい感じの像が数多く作られている。造像法では木彫、ことに一木造が主体となり、奈良彫刻で栄えた乾漆、塑造といった時間・費用を要する技法は好まれなかった。そして木材自体の美しさを生かし、彩色を施さない素木像や檀像風の像が生まれた。また技法的にも、衣に大小の襞を交互に配して衣文を表わす翻波式の手法が流行したのもこの時代の特徴である。当代の遺品としては、檀像様のものに神護寺の薬師如来立像、新薬師寺の薬師如来坐像、元興寺の薬師如来立像などがあり、いずれも部厚く肉付きのよい体軀をもち重量感に富んでいる。このほかこの系統に属するものに橘寺の日羅像、法華寺の十一面観音像などがある。密教関係の彫刻の遺品では教王護国寺講堂の諸仏があり、いずれも金箔または彩色像で、明王像特有の奇怪でいかめしい感じを示している。この系統に属する像としてはほかに観心寺の如意輪観音像、神護寺の五大虚空蔵像があげられる。また前代の奈良様式を継ぐものには興福寺北円堂の四天王像、広隆寺講堂の阿弥陀如来坐像、大安寺の木彫諸仏などが伝わる。この時代末期の彫刻を代表するものに室生寺の諸像がある。釈迦如来坐像は一木彫の檀像様の流れを汲むが、翻波式の技法も複雑で形式化が進んでいる。金堂の釈迦如来立像も衣文が流麗となり、表情は柔らかく、全体に重厚な感じから脱し、藤原様式に近づいているのがわかる。この時代はまた肖像彫刻に優れたものが多く、岡寺の義淵僧正像、法華寺の維摩像、東大寺の良弁僧正像などがのこる。また本地垂迹説にもとづき神像彫刻が栄えたのもこの時代の特徴の一つである。仏教の仏菩薩は日本の神となって垂迹したものと考える、神仏習合の具体的な現われで、遺品としては薬師寺の僧形八幡、神功皇后、仲津姫像、松尾寺の男女三神像、教王護国寺の僧形八幡および二体の女神像などがあげられる。

〔密教画〕絵画の世界でも密教画が仏画の主流をなした。ことに密教の隆盛に伴い、加持祈禱のためさまざまな画が作られ、その主題や形式も多彩をきわめた。*曼荼羅は密教の根本教義を図式化し、視覚的に説いたもので、最古の遺品、神護寺の両界曼荼羅は約四㍍四方の紫綾地の画面に金泥

薬師如来立像（782－806）　木造素地　像高169.7cm　国宝　京都　神護寺

九体阿弥陀像（1107）　木造漆箔　像高中尊224.2cm　国宝　京都　浄瑠璃寺

懸守（12世紀後期）　絹・銀・木製　国宝　大阪　四天王寺

で描いた壮大な一作である。教王護国寺の伝真言院曼荼羅は濃厚な色彩を用いた華やかな作品であるが、九〇〇年前後の制作と思われ、また子島寺の両界曼荼羅も後期に属するものとみられる。西大寺の『十二天像』は鳥獣に騎乗する姿の諸天を描き、初期密教画の遺品として貴重である。高野山の『五大力吼像』もその恐ろしげな忿怒の形相を強調した、威圧的な表現にすぐれている。この他同じ忿怒像に園城寺の『黄不動』、高野山の『赤不動』などの傑作がある。また祖師の画像も作られ、空海請来の唐本を手本に描かれた、教王護国寺の竜猛・竜智像は名高い。これら平安前期の密教画は、概して相好いかめしく、親しみにくい重重しさを感じさせるが、そこに密教思想のもつ峻厳な、神秘的な性格が具体的に表わされているといえる。

　このほか遺品はのこらないが、当代の絵画で重要なのは宗教画以外の、いわゆる世俗画が発達したことである。従来の日本の絵画は、仏教関係のものがほとんどであったが、この時代になると一般の風景や風俗を主題としたものも盛んに作られたことが、文献資料によって知られる。屏風や障子などに装飾画的に描かれたもので、そのほとんどは中国的な題材を扱った「唐絵」であったと思われる。しかしなかにはとくに、日本の風物を描いたものもあり、後期の大和絵の発達につながる現象として注目される。

〔書と工芸〕この時代の書は、空海、嵯峨天皇、橘逸勢の三筆によって代表される。いずれも唐代の諸大家の書風を範としながら、独自の作風を作り上げている。空海は王羲之の書風に学んでこれを日本的なものにし、遺品として最澄に与えた書状、『風信帖』などをのこしている。嵯峨天皇の遺墨には『光定戒牒』があり、また橘逸勢には『伊都内親王願文』がその真蹟と考えられている。このほか当代の書には、最澄筆の『請来目録』『久隔帖』、藤原敏行筆の神護寺鐘銘などがあり、また菅原道真も当代能書家として高名であった。

　工芸はこの時代の遺品が乏しく、その全貌をうかがうことができないが、およそ前代のそれを受継ぐとともに、次第に日本化の傾向が認められ、過渡期的な様相を示したと考えられる。金工では入唐八家によって仏具が大量に請来され、それにならって国内でも仏具の制作が急速に普及したと思われるが、現存のものはほとんど認められない。当代の遺品には神護寺の銅鐘、興福寺南円堂金銅灯籠の火袋、東大寺の五獅子如意などがあげられる。また漆工の遺品には藤田美術館の花鳥蒔絵挾軾、根津美術館の宝相華銀平文裂箱などがある。

●後期―藤原時代　平安時代後期に入ると、藤原氏を中心とする貴族がにわかに台頭し、美術界も王朝、貴族の社会を基盤に華やかな展開を示した。九世紀の末に唐が亡び、中国との国交が絶えると、日本の美術もそれまでの大陸一辺倒の気分を捨て、ようやく国風化の機運に目ざめた。すでに前期においてその傾向は認められるが、長年の摂取によって培われた日本人の技術と自意識とは、きっかけを得てにわかに和様化の成立を目指して進展したといえる。仏教界では真言・天台二宗が貴族と結んで大いに繁栄したが、とくに天台宗の一角から現われた浄土教が、恵心僧都らの尽力によって盛んとなり、美術の世界にも大きな影響を与えた。

〔建築と彫刻〕この時代の建築では、貴顕の仏門に帰するものが多く、藤原氏や皇族などによる寺院の建立が相ついだ。仁和寺、醍醐寺、法成寺、平等院などはその代表である。遺構としては初期の醍醐寺五重塔をはじめ、当代盛期の建築を代表する平等院鳳凰堂、法界寺の阿弥陀堂、中尊寺の金色堂、末期には浄瑠璃寺の本堂および三重塔などが見られる。平等院鳳凰堂は天喜元年（一〇五三）藤原頼通によって造られた阿弥陀堂で、その優美な姿を誇るとともに、堂内は種々の工芸技術によって美しく荘厳され、中央には定朝作の阿弥陀如来を安置し、さらに堂の周囲に彩色画を施すなど、藤原美術の粋を集めた総合的な記念碑ともいうべきものである。神社建築では仏寺建築の影響が強く、回廊、楼門などが加えられた。遺構には宇治上神社本殿があり、また厳島神社も鎌倉時代の再建と思われるが、この時代の神社建築の形式を示している。住宅建築では、貴族の*寝殿造が完成した。これは南面した寝殿を中心に、左右に対の屋、釣殿などを置き、それらを廊でつないだ形式のもので、その中を前庭とし、林泉がつくられるなど、貴族の趣味にふさわしい。

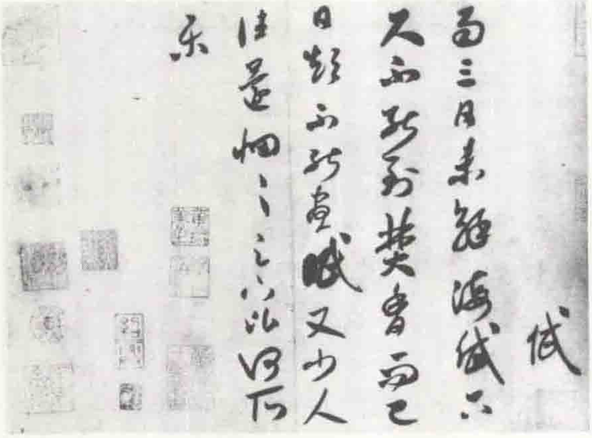
　彫刻では前代の力強い表現が姿を消し、貴族の趣好を反映した、柔和な日本化された古典様式が完成された。貞観彫刻の量感は次第に減じ、総じて体軀はやや扁平に、膝も低く作られるようになる。仏菩薩の顔は円満具足の穏やかな相をそなえ、全体に優雅な雰囲気が求められている。造法的には一木造に代わり、いくつかの木材で体軀の各部をこしらえて寄せ集める寄木造が発達した。この技法とともに、仏像の日本的様式を完成したのが*定朝であり、以後平安時代を通じてこの仏像様式が模倣された。彼はこの寄木法によって可能となった分業的造仏の仕事をさらに進展させるべく、仏所の組織を確立した。定朝以前の平安前期の遺品としては、醍醐寺薬師堂の薬師如来像、法隆寺講堂の薬師三尊像、岩船寺の阿弥陀如来像、興福寺の薬師如来像などがあげられる。盛期の遺品には、定朝の唯一の遺作である鳳凰堂の阿弥陀如来像がある。その円満な顔つき、均整のとれた形態などを表わした優美な作風は、和様彫刻の完成された姿といえる。この定朝様の系統に属するものに、法界寺、法金剛院（仏師院覚作）、浄瑠璃寺（九体寺）などの阿弥陀如来像がある。このほかの遺品としては、定朝の高弟長勢の作、広隆寺の十二神将像があり、また末期には中尊寺の一字金輪如来像、大倉集古館の普賢菩薩像、興福寺の十二神将像などが見られる。またこの時代は、仮面彫刻も盛行を見、舞楽面、行道面の遺品が法隆寺、東大寺など諸所に数多く伝わっている。

〔浄土教画と大和絵〕絵画では依然仏画が盛んで、量質ともに空前の繁栄を見せた。とくにこの時代は浄土教の絵画が、貴族社会を背景に発達し、なかでも信者の死に際し阿弥陀が浄土から迎えに来るという来迎思想にもとづいた来迎図は、その代表的なものである。法華寺の『阿弥陀三尊来迎図』はその最古の例で、阿弥陀の体軀の量感の表現、弾力性ある朱の描線など前代の作風が強くのこる。平等院鳳凰堂扉絵の来迎図になると、日本的な風物を背景とし、画風も柔らかい大和絵風の傾向をいちじるしく示している。一方忿怒像の類も作られ、青蓮院の『青不動』、前代の園城寺の像を模した曼殊院の『黄不動』などがある。ことに『青不動』は動きのある構図や自然な描写、配色などにすぐれた傑作である。また応徳三年（一〇八六）の年記をもつ高野山の『仏涅槃図』、松永記念館の『釈迦金棺出現図』は、釈迦の入滅および再生の奇蹟の状景を描いたもので、いずれもすぐれた構成力を示す雄大な作品である。このほか法相宗の祖と仰がれる『唐僧慈恩大師像』（薬師寺）、もと聖衆来迎寺に伝わった『十六羅漢図』（東京国立博物館蔵）などが見られる。これらはすべて一一世紀の遺品であり、いずれも前代の仏画のもつ重々しい、森厳な雰囲気から脱し、日本独自の柔和な表現形式をもって、和様という古典様式の成熟期を示すものである。一二世紀に入ると、表現はさらに平明のものとなり、華やかな色彩の上に繊麗な切金を使って、貴族の趣味に合致した繊細、優美な作風が強く求められた。遺品には教王護国寺の『十二天像』『五大尊像』、神護寺の『釈迦如来像』、東京国立博物館の『普賢菩薩像』『孔雀明王像』、竜光院の『伝船中湧現観音像』など、いずれも均整のとれた整った構図に繊細な切金を施し、阿弥陀が白雲に乗って来迎する夢幻的な画面を見せる高野山の『阿弥陀聖衆来迎図』などとともに、藤原貴族の耽美主義的な精神がよく表われている。

　当代の仏画隆盛の反面、世俗画も大いに盛んで、日本固有の絵画、大和絵の発展をみた。大和絵は従来の唐絵に対し、日本の風物を題材としたもので、はじめは四季絵、月次絵、名所絵といったものが主であった。それらの遺品は伝わらないが、一一世紀後半には、鳳凰堂扉絵、もと法隆寺にあった『聖徳太子絵伝』、教王護国寺に伝わった山水屏風など、当時の大和絵の一面を伝える作品を見ることができる。一二世紀になると、絵巻物の興隆が認められる。『源氏物語絵巻』は宮廷を舞台とした恋愛小説を扱うにふさわしい、濃麗な色彩を厚く塗り重ねた「作り絵」をもって描かれ、詞書の料紙の意匠にも善美を尽くし、王朝絵画を代表するものである。これに対し『信貴山縁起』はのびのある描線を主体に、流動的な画面を構成し、ことに人物、風景などにすぐれた描写力を示す。『伴大納言絵詞』も巻物の画面を巧みに活かした傑作であるが、作風的には前二作の折衷的な傾向をとる。この他暢達な墨の描線をもって動物の姿態をとらえた『鳥獣人物戯画』なども伝わる。また当代流行したものの一つに、経典を書写し、美しい装飾を施した*装飾経がある。やはり当時の貴族趣味がよく反映されたもので、平清盛が一門を率いて厳島神社に奉納した『平家納経』、四天王寺に伝わった『扇面古写経』などの遺品がある。

〔書と工芸〕書もこの時代に、*和様が大成された。その先駆者、*小野道風は、王羲之の書風をもととし、字形に丸味を加えて日本化し、『智証大師諡号勅書』『屏風土代』などの遺品をのこしている。彼の後には*藤原佐理が出て、和様の書風をさらに展開させた。『詩懐紙』『離洛帖』はその代表作。この後に出た*藤原行成は、道風、佐理の書風をさらに洗練させ、和様の一典型を形づくった。これら三蹟の出現とともに、当代の書で重要なのは仮名書道の興隆である。仮名文字が書として美しく開花したことは特筆すべきで、『高野切本古今集』『本願寺本三十六人集』などの代表的遺品を見ることができる。

　工芸もこの時代には技術的に洗練の度を加え、意匠には和様化が目立ち、日本の風物をとり入れた文様が多く使われた。金工では日本的な鏡、和



米芾 「草書四帖」 25.2×40.5cm 大阪市立美術館 米芾47,8歳ごろの作と思われ，彼の好んだ晋の法書における草書の風がよくあらわれている

鏡が生まれ盛行した。奈良時代のものに比べ小型、薄手の円鏡で、蝶・鳥などの文様を多用している。その他の遺品では、延暦寺の宝相華文経箱、中尊寺の金銅透彫華鬘などがある。漆工では蒔絵や螺鈿が発達し、金剛峯寺の沢千鳥螺鈿蒔絵小唐櫃、東京国立博物館の片輪車螺鈿蒔絵手箱などが伝わっている。 〈村重 寧〉

ペイター Walter Horatio Pater （一八三九―九四） イギリスの批評家。八月四日ロンドンに生まれ、オックスフォードで学ぶ。幾度かの大陸訪問以外は同地にとどまって静かな学究生活と評論活動を続け、七月三〇日同地で没した。レオナルド・ダ・ビンチやボッティチェリについての論評をまとめた『ルネサンス史の研究』（一八七三）の出版を契機として、プレ・ラファエル派の芸術家たちと交わり刺激を受けたが、彼にもっとも大きな影響を及ぼしたのは古典研究であった。さらにドイツ観念論やフランス近代文学も、彼の考え方に示唆を与えている。主著に前記のほか『享楽主義者メアリアス』（一八八五）、『鑑賞』（一八八九）、『プラトンとプラトニズム』（一八九四）、『ギリシア研究』（一八九五）などがある。 〈鹿島 享〉

米芾 べいふつ （一〇五一―一一〇七） 中国、宋代の書家・画家。初名は黻、字は元章、号は鹿門居士・襄陽漫士・海嶽外史など。楚国（今の湖北省）を原籍としたが、後に太原に移籍したともいう。北宋の皇祐三年に生まれ、一八歳のとき秘書省校字郎となり、ついで広東の浛光の尉となり南方を巡遊し、また桂林・長沙・杭州などの小官になり、徽宗の崇寧三年（一一〇四）には書画博士に任じられた。ついで淮安軍の任所におもむき、大観元年五七歳のとき病で卒した。著書に『宝章待訪録』『書史』『画史』などがある。

彼は蔡襄・蘇軾・黄庭堅とともに北宋の四大家の一人で、晋の王羲之をはじめ唐の諸大家の書を学び、ついに一家の書法を大成した。そして書に対する各種の意見も発表し、その見識を示した。現存する彼の真蹟・拓本を見てもその高雅の書がその言葉の通りであるということが立証できる。また画を巧みにし、「米家の山」「米氏の雲山」「米法山水」といわれる独自の水墨の山水画法を創始した。彼はもちろん董源・巨然ら名画家の真蹟を多く見て学んでいるが、足跡が広く自然の風景に接しているので、眼中にその真景があったのである。そして彼が蘇軾などと親しい文人だけに、いわゆる書からでた文人画の趣が深い。さらに美術品の愛好家としても名が高く、文房四宝の筆墨硯紙の名品を愛好したばかりではなく、机上に置く小奇岩の霊壁石や太湖石を酷愛したので、『米氏拝石図』などを後人が描いている。

長子の米友仁の字は元暉、号は海岳道人・懶拙道人などと称した。父の教えで画を巧みにし、ことに家伝の山水画で名があり求める者が多かったが、晩年は秘して人に示さなかったといわれる。北宋の滅亡後は江南の各地の官に転じ、南宋の高宗の紹興一一年（一一四一）には臨安に帰任して兵部侍郎の大官となり、八〇歳で卒した。 〈杉村勇造〉

壁画 へきが 建造物の壁面・天井・障壁・扉・襖などに描かれた絵画の総称。古墳・洞窟などの壁面に描かれたものも含まれ、その種別は西洋・東洋およびその手法によって種々に分類される。

西欧では古く洞窟のものに始まり、*カタコンベ（地下墓地）の壁面などに描かれたものから、寺院・邸宅にその例があり、用いられる手法もエンカウスティック（蠟画）、モザイク画、フレスコ画（湿式画法）、フレスコ・セッコ（乾式画法）、*グリザイユ、貼付画（トアール・マルフレー toiles marouflées）などがあり、*ステンドグラスもその一部と考えられる。

壁画という絵画様式は、プリミチブなものはもちろん、総じて平面的な様式によることと彩料の色数の少ないのが特色である。ポンペイの壁画の一群は、ギリシア、ローマに盛行したエンカウスティックであり、中世ビザンティン美術やゴシック美術の影響から、線と色面によるモザイクやステンドグラスが現われる。その代表的なものは、イタリアのアドリア海沿岸にあるラベンナのサン・ビターレ聖堂や、トロチェロあるいはユーゴスラビアの南岸都市にみられる。中世後期になると、*ジョットの作になるサンタ・クローチェ教会堂（フィレンツェ）の壁画があり、その図様からは自然を見る現実性がうかがわれる。ルネサンスの科学的研究は、遠近法や光による明暗法の開眼から画法に立体描写が加わり、造形表現も大いに進んで一五世紀はその盛期となる。*ミケランジェロの*システィーナ礼拝堂の天井画と壁画はフレスコにテンペラを併用したもので、彼の晩年の大作として完成度を示している。一六、一七世紀にはフレスコ、テンペラはすたれ、油彩画がヨーロッパ諸国に盛んになり、オランダでは室内装飾としてグリザイユ画法がウィッテらによって起こる。グリザイユ画法は無彩色の明度の諧調によって浮彫のように壁や柱に描く画法で、一八世紀ごろまで宮殿や邸宅の装飾に用いられた。この技法がイーゼル・ペインティングの油彩画の技法にもとり入れられるようになって、グリザイユ描きをした上に彩色するようになった。またルーブル美術館にある*ルーベンスの『マリー・ド・メディシス一代記』のような、壁面にカンバスに描いたものを貼りつけるトアール・マルフレーが壁画として現われる。この工法は近世まで受継がれ、一九世紀にはいってからも*ピュビ・ド・シャバンヌが『聖ジュヌビエーブ』をパリのパンテオンにのこしている。

東洋・日本では建築の様式や材料・構造が異なるけれども、中国では王陵・廟・宮殿に描かれたものが周代にあるから、この時分に壁画の発生があると考えられる。また、漢代の石造建築壁面には陰刻や陽刻の図様があるので、この種の起原を示すといえる。西域地方から入った仏教は、隋、唐代に敦煌をへて中国の寺院にも宗教壁画を出現させた。これには幢画という移動可能の掛軸形式のものや、漢代以前からの屏風形式のものもあるが、これらも壁画の一種と考えられよう。しかし屏風はやがて部屋の間仕切りとなり、生活家具になった。日本で障壁画または*障屏画といわれるものは、建築が木造である関係上、襖・障子・屏風の類に描かれたものを総称しているが、壁画に該当するものをみると宮殿・寺院の建造物に付帯するいわゆる板絵があり、京都醍醐寺五重塔の板絵、平等院鳳凰堂の扉絵などがある。焼失した法隆寺金堂の壁画や法界寺の内陣壁に描かれたものが本来の壁画といえるものであるが、これらはむしろ日本では例外といえる。日本で西欧風の壁画形式をもつものは、明治末に完成した元赤坂離宮の天井画や、日光東照宮宝物館のものがある程度である。これらはいずれも工法に日本なりの工夫があるが、カンバスに描いたものを貼り付けたトアール・マルフレーに当たる。近年では、鉄筋コンクリート構造建築の流行とともに、モザイク壁画が制作されるようになってきた。 〈寺田春弌〉

ベーコン Francis Bacon （一九〇九― ） イギリスの画家。一〇月二八日アイルランドのダブリンに生まれる。一六歳で家庭を離れ、ロンドン、ベルリン、パリなどを放浪し、独学で絵画と室内装飾を修得した。ロンドンに落着き、装飾の仕事で生活したが、第二次世界大戦中は民間防衛の業務に従事した。大戦末期から本格的に油彩画に取り組み、その強烈な表現力が注目された。主題の人物や動物は過去の名画（ベラスケスの『教皇イノ

ベーコン 「風景の中の人物」（1952） 油彩 198×137cm ワシントン フィリップス・コレクション 孤独と悪夢にさいなまれる人物を好んで描き，他者との断絶と連帯，事物の外観と存在そのものとの矛盾を追求する

セント一〇世』など)や写真から得て、シンボリックな有機的形態に変形し、幾何学的に構成した閉鎖空間内に配置する。グロテスクな描写は、人間の実在に対する不安・恐怖の表現とみられる。初期作品はシュルレアリスムに近いが、近年の作品ではモチーフの変形や激しい筆致に抽象表現派との類似がみられる。〈田中文雄〉

ベックマン Max Beckmann (一八八四—一九五〇) ドイツの画家。二月一二日ライプチヒに生まれ、ワイマール、パリ、フィレンツェおよびベルリンで絵を修業する。ベルリン分離派に加わり、初期には印象派風の絵を描く。第一次大戦に従軍。この戦場での体験が転機となり、彼の絵に表現主義的な要素が表われる。彼は人間存在をおびやかす恐怖や不安や孤独や文明の破局を見つめ、これを象徴的な形象の構成により迫力をこめて描き出した。ナチスによって一九一五年以来教鞭をとったフランクフルト美術学校を追われ、三七年アムステルダムに脱出。戦後ニューヨークに住んでそこで没した(一二月二七日)。晩年には『出発』(一九三二—三五)や『アルゴナウタイ』(一九四九)など、ギリシア神話による大作を描いた。〈野村太郎〉

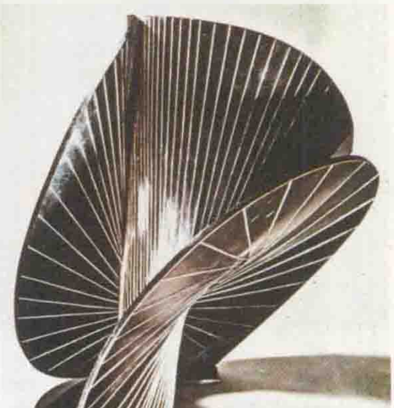
ベックリン Arnold Böcklin (一八二七—一九〇一) スイスの画家。一〇月一六日バーゼルに生まれ、一八四五年デュッセルドルフ美術学校のシルマー Johann Wilhelm Schirmer (一八〇七—六三) について学ぶ。以後働きながらアンベルス、ブリュッセル、ジュネーブ、パリをめぐり、五〇—五七年ローマに滞在。ここで風景および神話に取材した作品を制作する。五九年ミュンヘンで催した作品展で『芦のなかのパン』(ミュンヘン、バイエルン国立絵画館) がセンセーションをおこす。六〇—六二年ワイマールに新設された美術学校で教鞭をとるが、ふたたびイタリアにおもむく。その後、バーゼル(バーゼル美術館のホールにフレスコ画を制作)、ミュンヘン、チューリヒに二、三年ずつ滞在した以外は、主としてフィレンツェで送り、一九〇一年一月一六日フィエゾーレ近郊で没。彼は風景から北欧神話や古典神話に由来する象徴、幻想の画風に移り、印象派とは対極的な世界を開拓した。自画像の作も多く『死と一緒の自画像』(ベルリン、ナショナル・ギャラリー) はこの分野の代表作である。〈野村太郎〉

ヘップワース *Dame* Barbara Hepworth (一九〇三—七五) イギリスの女流彫刻家。一月一〇日ウェークフィールドに生まれ、リーズの美術学校、ロイヤル・アカデミーに学び、イタリア留学の奨学金を得た。初期には単純化した動物・人物などを彫ったが、一九三〇年代はじめから抽象彫刻に転じた。パリでの*ブランクージ、*アルプらとの出会い、抽象画家ベン・*ニコルソンとの再婚などから、彼女の抽象彫刻はいっそう充実し、各種の近代芸術運動に参加し活躍した。作品は木材・石材・金属を用いた有機的形態が主で、空間性の強調のために本体に穴をうがち、さらに内部的力動感と緊張を表わすために金属線や紐(ひも)を張る。材料の質感を尊重し表面仕上げに神経を使うが、一部だけ着彩することもある。晩年にはモニュメンタリティを強調した巨大な作品も手掛けた。七五年五月二〇日没。〈田中文雄〉

ペトロフ＝ウォトキン Kuz'ma Sergeevich Petrov-Vodkin (一八七八—一九三九) 帝制末期とソビエト期とにまたがって活躍したロシアの画家。一〇月二四日サラトフに近いフバルインスクに生まれ、モスクワ美術学校で*セローフ、*レビタンらに学び、ミュンヘンに出てアシュベ教授の指導をうける。フランス、イタリアへ遊学、帰国ののちミール・イスクストワ(芸術世界)その他の近代主義グループを遍歴し、一九一八—二三年ペトログラードのレービン美術大学の教授となる。初期の野心作に、象徴と色彩に大胆な『遊ぶ子どもたち』(一九一一)、『赤い馬の水浴』(一九一二)と一連の農村母子像がある。革命後の代表作は『一八一八年のペテルブルグ』(一九二〇) と『コミッサールの死』(一九二八)。彼の絵には、変動期に生きる人間の不安なおのおのきと新生活への緊張した期待感が微妙に交錯し、赤・朱・淡青のあざやかな発色と、斜角的ビジョンを織り込んだ非凡な空間知覚が、薄塗りの落着いた絵肌に特異な表情を与えている。のち、六〇年代のソビエトの青年画家群にとって焦点的な回顧目標の一つ、作風形成の重要な源泉となった。二月一五日モスクワで没。〈松谷 彊〉

ベネチアーノ Domenico Veneziano (一四〇〇ごろ—六一) イタリアの画家。初期の画業はまったく不明だが、その名が示すように出身地はベネチア。おそらく同地で修業を積み、そこで北欧からの新しい彩賦法を習得したと思われる。一四三八年四月一日、彼はペルージアからフィレンツェのメディチ家の長子ピエロあてに、当時フィレンツェで高名な二人の画家フラ・*アンジェリコおよびフィリッポ・*リッピと自分が同等の力量があるとの自薦状を提出。その翌年から四五年にかけて弟子*ピエロ・デラ・フランチェスカを助手(おそらくバルドビネッティも)として、フィレンツェのサンタ・マリア・ヌオーバ病院内の聖エジディオ礼拝堂の壁画装飾に従事した(現在消滅)。

ベックリン「ケンタウロスの戦い」(1873) スイス バーゼル美術館 ギリシア神話に主題をとり, 彼特有の神秘性とロマン性によって強烈な印象を与える



ペブスナー「展開する面の構成」(1938) バーゼル 個人蔵

この地に移住後は、また*マサッチョやフラ・アンジェリコらの影響を受けたと思われる。現存作品は少ないが、ベルリンの『東方三賢王の礼拝』(一四三五)、ウフィーツィ美術館の『聖母子と四聖者』(一四四五ごろ)、サンタ・クローチェ聖堂の『聖フランチェスコと洗礼者ヨハネ』(一四六〇ごろ) などが代表作。その明澄な光の取扱いと洗練された色彩の、堅固な遠近法による絵画的な空間処理は、後代に大きな影響を与えた。〈久保尋二〉

ベネチア派 ――は scuola veneziana イタリア北東部の商業都市ベネチアを中心に、一五世紀後半から一六世紀にかけて活躍した美術の流派。絵画・彫刻・建築の各分野でそれぞれ共通したベネチア的性格が見いだされるが、一般には主として絵画の流派をさす。*フィレンツェ派の造形的な形態主義に対して、絵画的な色彩主義を特色とする。アドリア海貿易による富裕なこの都市の現世的で享楽的な雰囲気も、この画派の性格形成に大きく参与している。その地理的、歴史的環境から、北方のドイツやフランドルとの相互影響が強い反面、東方オリエント諸国との美術交流も古くから活発であった。これらの多様式を融合し、重厚・華麗な色彩主義によるこの地独特の様式を確立したのが*ベリーニ一族とムラノ島のビバリーニ一族 Vivarini (アントニオ、バルトロメオ、アルビーゼ)であったが、とくに前者の果たした役割が大きい。まずヤコポ・ベリーニは、北方ゴシック様式の帰依者*ファブリアーノや*ピサネロらの影響を大きく受け、それと従来この地に支配的な東方ビザンティン様式との融合をはかった。彼の息子ジェンティーレとジョバンニも、父の業績を受け継ぎ、よく発展させて、明朗で華麗な色彩主義の方向を推し進める。そして、前者の門下から*カルパッチョが、後者の門下から*ジョルジョーネ、*ティツィアーノ、*パルマ・ベッキョ、*ピオンボらが輩出し、ここに一五世紀後半から一六世紀にかけての同派の最盛期を迎える。この間、ヤコポの女婿*マンテーニャやムラノ派の*クリベリやシチリア島メッシーナ出身の*アントネロ・ダ・メッシーナらの同派への寄与も見逃がせない。さらに、ティツィアーノの後をうけた*ティントレットやパオロ・*ベロネーゼらの活躍は同派の爛熟(らんじゅく)期をもたらし、一六世紀後半のイタリア絵画活動の主導的地位を決定づけた。しかも、彼らの長い絵画活動は、その晩年には、それぞれ*マニエリズモやプロト・バロックの画風をみせ、同時代の作家に大きな影響を与えている。一七、一八世紀には、同派から大壁画家*ティエポロおよ

ベラスケス 〈上〉「官女たち」部分(1656) 油彩 318×276cm プラド美術館 奥の鏡に写っているフェリペ4世とマリアーナ王妃の肖像画を制作中のベラスケス(左端)，そこへ侍女を伴って現われたマルガリータ王女，空気遠近法の極地を示す最高傑作 〈下〉「ブレダの開城」(1635) 油彩 307×367cm プラド美術館 1625年，オランダの将軍がスペインの将軍に市の鍵を渡す歴史的場面。右の槍の乱立から〈ラス・ランサス＝槍〉の通称がある

び風景画家の*カナレット、*グァルディ、*ロンギらが出て活躍し、そのすぐれた伝統の発揮がみられた。〈久保尋二〉

ペヒシュタイン Max Pechstein (一八八一—一九五五) ドイツの画家。一二月三一日ツウィカウに生まれ、ドレスデン美術学校に学び、一九〇六年*表現主義のグループ「ブリュッケ」(橋派)に加盟する。〇八年グループとともにベルリンに移住。同地で「新ベルリン分離派」を組織し、一〇年その代表者となる。この時期までの彼の初期の作品には、表現主義的な要素に装飾性を加味した作風が見られ、比較的理解されやすい絵であったためグループのメンバーにさきがけて世俗的な成功を収めた。一四年作風の転換を求めて南洋諸島の旅に出発し、パラオ島で原住民と生活をともにしたが、第一次大戦によりドイツに送還された。一九年以降ベルリンに定住し、旅行の成果である異国的な偶像の表現を作風にとり入れた。三三年ナチスにより「退廃芸術家」として制作を禁止されたが、四五年以降ベルリン高等美術学校で教鞭をとり後進の指導にあたった。六月二九日同地で没。〈野村太郎〉

ペブスナー Antoine Pevsner (一八八六—一九六二) ロシア生まれの抽象彫刻家。一月一八日オリョールに生まれ、一九〇二—一一年、キエフとペテルブルグの美術学校に学んだ。一二年、パリに出てキュビスムに共鳴し、またエッフェル塔の構成から大きな啓示を受けた。一三年にはじめて抽象絵画を描いている。弟*ガボの仕事に刺激をうけ、彫刻に移り、一七年に革命後のモスクワに帰り、*マーレビッチや*カンディンスキーらとともにモスクワの美術学校教授となる。二〇年にガボとリアリズム宣言(構成主義宣言)を起草するなど、この地で積極的な芸術運動を起こし、*構成主義の代表的彫刻家となる。二三年からはふたたびパリに移り、「抽象＝創造(アブストラクシオン・クレアシオン)」のメンバーとして、また第二次世界大戦後も「新現実(レアリテ・ヌーベル)」の設立者として活躍し、その間、力感的な線と面の構成による新しい空間の創造にあたった。一月一八日パリで没。〈高見堅志郎〉

ペブスナー Nikolaus Pevsner (一九〇二—) ドイツ生まれのイギリスの美術史家。一月三〇日ライプチヒに生まれ、同地のほかベルリン、ミュンヘンなどの大学で美術史を学び、ゲッチンゲン大学で教えていた(一九二八以降)が、ナチスに追われて一九三四年イギリスに亡命、ロンドン大学教授(一九四二)、ケンブリッジ大学教授(一九四九以降)をつとめている。はじめバロック絵画を研究したが、イギリス移住以後は建築やデザインの分野にも研究領域を拡げ、国際的な建築雑誌の編集委員や、美術叢書の責任者にもなっている。主著に『ラテン系諸国のバロック絵画』(一九二八)、『モダン・デザインの展開』(一九三六)、『ヨーロッパ建築史序説』(一九五七)などがある。〈鹿島 享〉

📖白石博三訳『モダン・デザインの展開』(一九五七・みすず書房)

ベラスケス Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (一五九九—一六六〇) スペインの画家。セビリャに生まれる。父はポルトガル系の貴族で、ベラスケスは母方の姓。受洗は六月六日。同市ではじめエレーラ・エル・ビエーホ(一五七六—一六五五)に学び、次いでマニエリスト画家パチェコ(一五六四—一六五四)の門に入って精神面でも師とこの文化都市の影響を受け、その女婿となる。初期の作風は当時のスペイン画家の例にもれず、*カラバッジョの影響下にたつ明暗法によって敬虔な宗教主題を描いたが、すでに民衆と卑近な日常生活の題材に対する強い関心がみられる。一六二二年首都マドリードに出て、翌年二四歳でフェリペ四世の宮廷画家となり、終生、王の恩恵と友情にささえられ、のち宮廷の要職につく。*ルーベンスと親交を結ぶ。初期の暗い色調と明暗法による作図最後の傑作は『のんだくれたち—バッカスの戴冠』で、第一回イタリア旅行(一六二九—三〇)で学んだ*ベネチア派の影響は、中期の明るくさえた色調と軽妙な筆致となる。この時期に王族・廷臣、そして愛情をこめて宮廷の道化や小人を描いた多数の肖像画(『王女マリア・アンナ』『王女マルガリータ』『法王イノセンティウス一〇世』など)は、彼を美術史を通じて最大の肖像画家に位置づけた。また大作『ブレダの開城』がある。

一六四九年から五一年にかけての第二回目のイタリア行の間に長年研鑽を重ねた印象派に先駆する色彩分割描法を完成した。さらに晩年の大作『ラス・メニナス(官女たち)』と『織女たち』(ともにプラド美術館)は生涯の画業を集約する。そこでは伝統的な線による輪郭と彫塑的な量感という技法は、透明な色彩のタッチに分解され、空気の厚みによる遠近法の表現に置き換えられた。顫動する光の波に洗われ、見事に大気を把握するベラスケスの空間と技法は、時代に大きく先んじており、印象派を予告するものとして評価されている。その宗教画・神話画はいずれも主題の制約に束縛されぬ造形性探求という近代性をもち、白・黒・灰色の諧調ある色彩家、卑俗化にも理想化にもおちこまぬ独自のレアリストとして、また、一七世紀スペイン絵画の巨匠としてスペイン画壇にぬきんでた個性となっている。八月六日、マドリードで没した。〈坂崎乙郎〉

📖神吉敬三他著『ベラスケス』(一九六九・美術出版社)

ベリーニ Bellini イタリアの*ベネチア派の画家の一族。ヤコポ・ベリーニを長とし、その子ジェンティーレ、ジョバンニと名匠を世に送った。

(1)ヤコポ・ベリーニ Jacopo Bellini (一四〇〇ころ—七〇) いわゆるベリーニ一族の長、一時パドバで工房をもったが、またベネチアに移った。はじめ、当時のベネチアに支配的な東方ビザンティン様式

ベリーニ（ジョバンニ）「レオナルド・ロレダーノの肖像」(1501ごろ) 油彩板絵 61.5×45cm ロンドン ナショナル・ギャラリー ベリーニの肖像画の中でもっとも有名なもので、モデルのレオナルドは1501年にベネチアの総督になった人物

から出発する。しかし一五世紀初頭、*ファブリアーノが*ピサネロを伴って同地を訪れ、北方ゴシック様式を披露するに及んでその影響を強く受け、両様式の融合を意図する。そして、やがてベネチア派を特色づける重厚華麗な色彩主義の画風を樹立した。北イタリア各地で仕事をしたが、現存する作品は少ない。ウフィーツィ美術館の『聖母子』や、ルーブル美術館および大英博物館の二冊の『素描集』が知られている。

(2)**ジェンティーレ・ベリーニ Gentile Bellini**（一四二九―一五〇七）ヤコポ・ベリーニの長子で、ジョバンニの兄。パドバの生まれ。幼時をパドバの父の工房で送り、早くから父の指導下にあったが、また二歳ほど年少の義兄弟マンテーニャの影響も強い。しかし彼は急速に自己の画境を開き、一四七九―八一年には選ばれてスルタンの宮廷画家となり、コンスタンチノープルで『マホメット二世の肖像』（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）など多くの肖像画を描いた。この期の作品には、東方ミニアチュールの影響も認められる。ベネチア帰国後は、同地で活躍中の*アントネロ・ダ・メッシーナの油彩画法に魅せられてその摂取に励み、微妙な光やそれによるさまざまな色彩の美しさを追究。また風俗画的関心も示して、『サン・マルコ広場の行列』や『聖十字架伝説』（ともにベネチアのアカデミア美術館）などを描き、ベネチア派をさらに絵画的・色彩的方向に推し進めた。ベネチアで没。

(3)**ジョバンニ・ベリーニ Giovanni Bellini**（一四三〇―一五一六）ヤコポ・ベリーニの子。ベネチアの生まれ。兄ジェンティーレとともに父のパドバの工房で修業を積み、義兄弟のマンテーニャからの影響を大きく受けた。彼が父やマンテーニャの影響から自由になり、アントネロ・ダ・メッシーナの画風に接近するのはかなり遅く、一四八七、八年以降である。初期の『ゲッセマネの祈り』や一連の『ピエタ』や『クレスピの聖母』などは、マンテーニャ風であるが、次第にその影響から脱して、鋭い感受性で強固な形態感を柔らげ、明るく輝かしい色彩描写をみせてくる。一四八七年の『双樹の聖母子』や、八八年のベネチアのサンタ・マリア・ディ・フラリ聖堂祭壇画、サン・ピエトロ大聖堂祭壇画などは、アントネロの油彩画法を取り入れ、しかもそれを一段と進展させて、柔らかみのある輪郭と、暖かい輝く色彩が駆使され、彼の芸術の成熟をよく示している。晩年には『レオナルド・ロレダーノの肖像』のようなすぐれた肖像画、また寓意画や風景描写にもすぐれた才能を発揮し、その長い生涯の活動は、一五世紀のベネチア派を決定的に確立するとともに、非常な影響力を後代に与えた。門下から*ジョルジョーネ、*ティツィアーノ、*パルマ・ベッキョ、*ピオンボらの逸才が輩出し、やがて同派の最盛期を現出させた。〈久保尋二〉

ベルギー美術 ――びじゅつ ⇨フランドル美術

ベルサイユ宮 ――きゅう **Palais de Versailles** ルイ一四世の居城として造営されたフランス絶対主義王制を象徴する大建造物。パリ西南一六キロのベルサイユにある。ローマ教皇や枢機卿たちが、壮麗な建物によって、自己の権力・財力を誇示することが政治的にも必要であったように、ルイ一四世は、宮廷を豪華に飾って、貴族や諸外国の使臣たちに誇示しようとした。その象徴がベルサイユ宮であった。その中心部はルイ一三世のためにルメルシエ Jacques Lemercier（一五八五―一六五四）が一六二六年に建てた狩猟用別荘であった。国王はまずルイ・*ルボーに命じて、ルメルシエの建てた中央部につながる翼廊を拡張させることにした。ルボーは庭園に面した正面の立面図を設計したが、一年足らずで死去し、拡張工事はアルドゥアン・*マンサールの手で大々的に実施される運びとなった。ルボーがこの宮廷の主要な外観構成を意図した、庭園に面した正面は、建築上の形式をそのまま踏襲しながら、左右に長く拡張された。全長五五〇メートル、一万人を収容するといわれるこの大規模な建造物は、結局国王を中心とするフランス宮廷生活の舞台装置であり、宮廷に伺候する貴族たちの住居でもあった。王は上流の貴族たちをベルサイユ宮に寄宿させ、四六時中自分の一挙一動に彼らを立会せたのである。国王の前に伺候することが栄達につながる唯一の道であったから、大小の貴族たちは競ってベルサイユに集まり、自分の領地の邸宅に暮すよりも、宮廷の小部屋に住むほうを望んだのである。こうした生活が当時のフランスの上流階級の人々の望みうる最高のものであり、それがまたベルサイユ宮を生み出した原動力でもあった。

ベルサイユ宮の中央部の主館は、有名な「鏡の間」で占められ、その両端にはそれぞれ「戦争の間」と「平和の間」とが配置されている。「鏡の間」は国事の審議に使われた場所で、マンサールが設計し、アカデミー会頭の*ルブランが装飾に当った。大理石と金泥によるバロック装飾の壁面を古典的モチーフの片蓋柱が力強く区切り、長大な円筒穹窿を支えている。庭園に面した正面は、一層目は石材を粗く積んだ壁面で構成され、二層目は半円形アーチの窓の間に古典風の片蓋柱が介在する。中央部と両端部には、やや前方に張出した列柱が配置されて、外観構成にアクセントを与え、最上層の頂部には石の彫刻が並べられて、バロック的なスカイ・ラインを形成している。

*ル・ノートルの庭園設計は、建物の空間的延長といえるほどに、建築と密接に結合している。池泉にはアポロンの噴水、ネプチューンの泉、アポロンの浴泉などがあり、そのことごとくに群像が配置され、内部と同様に国王の出御にふさわしい背景となるよう企画されたのである。庭園内にはマンサール設計の大トリアノン Grand Trianon（一六八七）、ルイ一五世の命により一八世紀はじめにガブリエルの設計で建てられた小トリアノン Petit Trianon をはじめとする建築が自然を背景に配置され、ルイ王朝の壮麗・繊細な様式美を今日に伝えている。〈浜谷勝也〉

ペルシア陶器 ――とうき ペルシア陶器は、ア

ベルサイユ宮
〈上〉宮廷礼拝堂　鏡の間，戦争の間などとともに壮麗さによって名高い。壁画装飾はルブランの手になる
〈右〉宮殿外景　宮殿をとりまく大庭園には随所に彫像が配されてルイ王朝の華やかな時代をしのばせる

ラブ（エジプト、シリア、イラク）やトルコの陶器とともにイスラム時代の陶器を代表するものであり、アフガニスタン、西トルキスタンを含めたイラン（ペルシア）領内で製作されたものをいう。窯場としては、ニシャプール、アフラシアブ（サマルカンド郊外）、サリ、アグカンド、アモール、レイ、カシャーン、サベー、ダムガン、イスファハン、ハマダンなどが知られているが、窯址の位置が明らかにされているものは非常に少ない。

器形には、皿・鉢・壺・碗・水差・ランプなどのほか、鳥獣をかたどった形象的な作品がある。また、特殊な形式としてタイルがあり、星形・十字形・方形など多角形のものがモザイクのように組合わされて用いられる。

西アジアにおける釉薬の使用は、古代にさかのぼるが、それが一般化するのはパルティア・ササン朝時代で、ペルシア・イスラム時代の陶芸は中国陶磁からの刺激もあったであろうが、直接には、前の時代の伝統を受継いでいるといってよいであろう。釉薬には、錫・鉛・アルカリ系統のものがあって、単一の呈色をもつ単彩釉としては、緑釉・白色釉・藍彩釉などがあり、これに対し、いわゆる「三彩」にみられるように、異なった呈色をもつ釉薬をいくつかかけたものを多彩釉または多彩陶器とよんでいる。イスラム陶芸独特の技法として、素地に白を呈色とする錫釉でおおって焼成し、その上に金・銀・銅を呈色とする金属塩で上絵付し、還元焔で焼きあげたラスター彩陶器がある。また、同様に白地に顔料で絵付をして再度焼きあげた色絵陶器「ミナイ」手が、一二世紀後半から一三世紀にかけて流行した。

文様は、アラビア語・ペルシア語の銘文のみを施した純粋にイスラム的な感覚をもつものから、鳥獣文・幾何文・アラベスクで装飾したものにいたるまで多種多様であるが、なかには、英雄叙事詩『王の書（シャーナーメ）』のような詩歌・物語の一情景を表わしているものもある。装飾技法としては、刻文・搔落（シャンルベ）・型押・透彫・スリップや顔料による彩画などが知られている。

ペルシア陶器は、九世紀ごろ（ターヒル朝・サマーニー朝）製作されたものがもっとも古く、一二、一三世紀ごろ（セルジュク朝・イルハン朝）その最盛期を迎えた。その発展に終始影響を与えてきたのは、中国の陶磁器で、器形・色調・装飾モチーフを模倣した中国風のものが数多くのこされている。〈杉村　棟〉

三上次男著『ペルシア陶器の美』（一九六六・出光美術館選書）

ペルシア美術 ――びじゅつ

●黎明期―先史時代の美術　マルリク文化／ルリスタン青銅器文化／ジビエの遺宝　●アカイメネス朝の美術　●セレウコス、パルティア朝の美術　●ササン朝の美術　建築・彫刻／工芸品

文明の十字路ともいうべきイラン高原は、先史時代から今日にいたるまで幾多の民族が行きかい、国際性豊かな芸術をはぐくむ舞台となった。したがってイランの芸術の底流には、周辺の民族の芸術的諸要素がつねに流れている。そして、イラン人（ペルシア人）のもつ偉大な芸術的天分は、受容したこれら異質の要素を巧みに総合して独自の芸術を創造した。とくに、いわゆるペルシア美術とよばれる古代イランの美術は、美術史のなかに輝かしい光彩を放っている。

●黎明期―先史時代の芸術　ペルシア美術の黎明期は、テペ・サラブの遺跡などから出土した前六〇〇〇年ごろの地母神、動物をかたどった土偶によって特色づけられる。これらのテラコッタは、直截簡明な形態をもち、古代人の造形意識とその力強く大胆な表現意欲を感じることができる。

原始農耕文化の発達をみた前五〇〇〇年紀から前七世紀のメディア王国とそれに続く古代ペルシア帝国にいたる約四〇〇〇年は、偉大なペルシア（イラン）芸術の揺籃期ともいうべき時代であった。農耕文化の所産として生まれた土器は、前四〇〇〇年紀に轆轤が考案されて急速に発達し、洗練された文様や美しい形の彩文土器が造られた。鳥形や注口付土器・台付坏など変化にとんだ器形、赤褐色・淡黄色の化粧土の上に黒彩で描いた幾何文・鳥獣文・植物文などが生まれた。これらはイスマイラバード、チャシム・イ・アリ、シアルク、テペ・ヒッサールなどの遺跡から出土している。

彩文土器を生んだ農耕文化に続き、独自の半絵文字の使用によって特徴づけられる都市文明が発達し、これは前三〇〇〇年紀ごろからイラン西南部のスーサを中心に、メソポタミアとつねに密接な関係を保ちながら発展したエラム王国の文化によって代表される。この文化は、前一二〇〇年ごろ最盛期を迎え、その繁栄のあとを示す遺物がスーサやチョーガザンビルから発見されている。なかでも銅器・青銅器など金属器の発達にいちじるしいものがあり、王妃ナピールアスの青銅製立像は、この時代のもっとも傑出した作品であろう。その胸部や手の細部にみられる写実性は、工匠の技量がいかに確かなものであったかを実証している。一方、イラン北東部のテペ・ヒッサール（Ⅱ・Ⅲ期）や、トゥラン・テペ（Ⅱ・Ⅲ期）にあっては、前三〇〇〇年紀ごろから灰色または黒灰色の土器が造られ彩文土器にとって代わった。このほか石製容器や人物像・金属製品も、これらの遺跡から出土している。

イラン高原では、前二〇〇〇年紀後半から前一〇〇〇年紀前半にかけて青銅器時代から鉄器時代に移り、メディア・ペルシアの強力な統一国家が生まれるまで、とくに北部・西部の山岳地帯にカッシュ、ウラルトゥ、マンナイなどの諸民族が割拠して、騎馬民族的文化を形成した。

〔マルリク文化〕イラン北西部のギラーン州マルリクにある墳墓群からは、前一三〇〇―前九〇〇年ごろに製作されたと考えられる豪華な金銀器、精巧な金粒細工、青銅製動物小像、剣、人物や動物をかたどった形象土器、黒色または赤色磨研土器など興味ある遺物の数々が発掘された。なかでもすぐれた技法と卓越した造形性を示すものの一つが金製の坏で、丸彫の牡牛の頭部を坏の器壁に鑞付したものである。類品として獅子の頭部を鋲留にした金坏がカラルダシュトから出土しているが、この技法やアイディアは、スーサの伝統をひくものであろうか。また、人物や動物を打出し、彫金で細部を仕上げた金坏もあるが、これらのタイプの作品は、ギラーン州からアゼルバイジャン地方にかけて発見されており、この地域の民族が形成した文化を現在では「マルリク文化」と暫定的な名称で呼んでいる。

マルリクからさらに西に寄ったレザイエ湖に近いハッサンルーの砦の跡からも、神話風な主題を打出した金坏が発掘された。マルリクと並行する時代のものとしては高台付土器や灰色土器、金箔をかぶせたラピスラズリの練物容器など芸術性の高い遺物があるが、北西イランにおける歴史・考古学的編年のための重要な資料となっている。

〔ルリスタン青銅器文化〕ザグロス山中のルリスタン地方で発見された青銅器は、ごくわずかな学術的調査を除いて、そのほとんどが盗掘のような非科学的な方法によって発見されているため、この文化の研究はいちじるしく遅れている。ルリスタン青銅器文化は、ほぼ前二〇〇〇年紀後半から前一〇〇〇年紀のはじめにかけてもっとも栄えたと想定され、エラム、バビロニアなど近隣諸国の文化と接触しつつ発達した。ルリスタン青銅器には、車馬具や携帯に適した軽量で小型のものが多いところから、この文化の担い手が遊牧騎馬民族

であるとされてきたが、それを南北の通商路を支配し、牧畜を営んでいた一部の定住した豪族とする説も唱えられている。しかし、それがカッシュ族であるか、あるいはキンメリア族であるか、まだ明らかにされていない。↓ルリスタン青銅器

【ジビエの遺宝】一九四七年、北クルディスターン地方の一寒村ジビエ（サッキーズ）の近くで偶然に発見された金細工・象牙細工は、前九—前七世紀ごろに製作されたもので、アッシリア、ウラルトゥ、スキタイの文化と密接な関係をもっていた。この遺宝の帰属についても、マンナイ説・スキタイ説・メディア説など種々の見解がある。

遺宝には、アッシリア的なテーマやスタイルの象牙細工や彩釉陶器・形象土器があるが、なかでも高度の技術と豊かな芸術性をみせているものが一群の金属工芸品である。中央にある「生命の樹」の両側に動物・霊獣を配した金製胸飾、獅子像を彫り出した造形性にとんだ金製腕輪、西方との関係を示唆する金製グリフォン頭像（先端飾）、動物文様に金箔をかぶせた豪華な銀製盤、そのほか動物を打出した金製装飾板など、優れた作品が少なくない。

前一〇〇〇年ごろ、アーリア系のメディア人、ペルシア人がイラン高原に南下してきたが、メディア人は、前七世紀末までに一つの統合された勢力となってアッシリア帝国を崩壊に導いた。しかし、その芸術活動は、続いてペルシア人によって樹立されたアカイメネス帝国の芸術の先駆となったこと以外に、ほとんど知られていない。

●アカイメネス朝の美術　アカイメネス帝国の基礎はキロス大王（在位前五五九—前五三〇）によって築かれ、その版図は、東はインド、西はエジプト、小アジアにまで及んだ。都は、最初パサルガダエに置かれたが、ダレイオス大王（在位前五二二—前四八六）の時にペルセポリスに遷され、ここに壮大な宮殿が造営された。広大なテラスの上に築かれた宮殿の遺構は、ダレイオスとクセルクセスの玉座、百柱の間、謁見の間を中心に宝物庫・兵舎・武器庫などからなっていて、広壮たる広間には巨大な柱が林立し、その柱頭は、互いに背をむけあった二頭の動物（獅子・牡牛・グリフォン）の前半身によって飾られていた。この時代の彫刻は、これらの柱頭の雄勁な動物像や階段のファサードや門の側柱に彫られた浮彫によって代表される。しかしアカイメネス朝の浮彫は、宮殿を飾る目的で制作された、つまり建築に付随したものであった。この点、摩崖に独立して彫られたササン朝時代の浮彫とは趣を異にする。テーマはアカイメネスの王に朝貢する諸民族の行列、怪獣と闘う王の雄姿など直接・間接に権力者を表わす帝王主題である。そして、その表現は形式主義的・抽象的・装飾的でありながら、一方では、動物のモデリングや均整のとれた美しい姿態の表出に写実的な一面をのぞかせている。この傾向は同じ時代の金属工芸にもよく現われている。アカイメネス帝国の国威とその豊かな富を象徴する作品として金製獅子形坏・羚羊形坏・短剣・アップリケや動物形の把手のついた銀製の壺、三頭の獅子からなる青銅製台座などが数えられる。そのほかアカイメネスの王子を描写したものであろうか、ラピスラズリの練物の小さな頭像もある。これらの作品は、アッシリア、スキタイ、エジプト、メディア、ギリシア美術の諸要素を巧みに総合し、アカイメネス朝独自のスタイルを生み出した経緯をよく説明している。↓ペルセポリス

●セレウコス、パルティア朝の美術　アレクサンダー大王の東征は、イランに新時代の到来をつげた。すなわち、ヘレニズム文化の影響は、大王の後継者セレウコスの建てた王朝と次のパルティア朝の芸術の方向を決定づけた。セレウコス朝（前三一二—前二五〇）のイラン領内における遺構はきわめて少なく、ヌラバードやペルセポリスの神殿址が知られている程度である。遺物としては、これもわずかながら、彫刻・土器などがペルセポリス、スーサなどから発見されている。

パルティア朝（前二五〇—後二二四）時代のイランは、メソポタミアのハトラやテシフォンに比較しうる大規模な建造物をのこしていない。また数少ない遺物についてもイラン出土のものは、質量ともにメソポタミア出土遺物にやや劣っているようである。この時代の遺跡として知られているものに、まずその最初の首都であったニーサがあり、ここからは、四〇点にも及ぶ象牙のリュトン（角型の杯）が出ている。またアフガニスタンとの国境にあるハムン湖のクー・イ・フワージャ島にある宮殿址からは、壁画・彫刻・陶器が出土しているが、とくに室内装飾として用いられた漆喰細工は、この時代以降、西アジア全体に広まった。同様に、次のササン朝時代、さらにイスラム時代に受継がれた屋根の架構法としてドームとボールト（穹窿）とがある。トンネル形のボールトをかけたホールで、三方が壁で囲まれ、一方のみが外に開放しているものを「イワーン」あるいは「リワーン」と呼んでいるが、これを中庭の四方に配したプランも、パルティアが創始し、広く西アジアに普及させたものの一つである。煉瓦が石材に代わって今日に至るまで、イランにおける主要な建築材料となったのもこの時代に入ってからのことであった。

彫刻には、朝貢図・騎馬図・戦勝図などを表わす摩崖の浮彫がクルディスターンのベヒストゥーン、フジスターンのタンギ・サルバークなど九個所に現存している。一方、丸彫としてハマダンから石造獅子像、ブルジルドやフジスターンのシャーミから青銅像が発見されている。とりわけシャーミ出土の青銅製貴人像は、非常に静的ではあるが、力のあふれる表現とその姿態や着衣の衣襞に、東のガンダーラ、西のハトラ、さらに古代地中海の彫像のそれと共通する点が認められ、東西文化の交流という観点からきわめて興味ふかい作品である。このように、パルティアの芸術は、イラン、ギリシア、そしてステップの複合的芸術ともいうべき、多様な側面を備えている。

●ササン朝の美術　アカイメネス朝の栄光ある後継者を自負するササン朝（二二六—六五一）の生んだ芸術が、前代のヘレニズム的傾向に強く反発し、イランの民族主義的理想を前面に掲げたのは、むしろ当然であったといえよう。しかし、ヘレニズムやライバルであったローマの影響のササン朝芸術に及ぶのを避けることができなかった。アカイメネス朝芸術と同様にササン朝芸術のもつ王朝芸術的側面は、「諸王の王」たちが、たんなる芸術のパトロンであったばかりか、みずから彫刻や工芸における主たるモチーフとしてたびたび登場することによっても理解されよう。

【建築・彫刻】この時代の建築は、フィルザバード、サルビスタン、ビシャプール、カスリシリーンなどにのこっている宮殿址や拝火神殿（アテーシュガーおよびチャハルターク）によって、その様相を知ることができる。建築材料としては割石がこのころから盛んに使用され、それはモルタルで覆われ、さらに内壁はフレスコ画や漆喰細工で装飾された。ササン朝時代も前代にひきつづいてボールト、イワーン、ドームが用いられ、とくに屋根としてドームをのせた象徴的な方形の部屋とボールトを架けたいわゆるイワーンは、宮殿建築・宗教建築において中枢的な役割を果たしていたようである。とりわけ、イワーンとドームをのせた四角いホールを組合せたプランは、前出の遺跡のすべてに認められる。イワーンのもっともよい例は、ティグリス河畔のテシフォンにある、壮大なターキキスラであろう。

ササン朝の彫刻はアカイメネス朝のそれと同様に浮彫によって代表されるが、アカイメネスのそれが宮殿に集中していたのに反し、ササン朝ではもっぱら摩崖に表現された。そして、前者が形式主義的傾向をもっていたのに対し、ササンのレリーフは、動的表現を使った、より写実的な様式のものだった。なかでもきわめて動勢にとんだ迫力ある例は、後期の、しかも、この種のテーマとしては唯一の作例とされているターク・イ・ブスタン大洞の狩猟図に求められる。レリーフの主題は、帝王叙任式図と戦勝図（ローマ皇帝バレリアヌスやゴルディアヌスの降伏場面）が多く、そのほか、謁見図・戦闘図などがあり、いずれも帝王の公儀を通してその権威と栄光ある事績を誇示している。その構図は、比較的単純で象徴的であり、とくに左右相称の紋章的構図が好まれた。図像は、部分的プロフィル、つまり頭部をプロフィルで表現し、体を正面向きに表わすものが伝統的に採用されているが、正面向きや斜め前向きで示されることもあり、後者は明らかにヘレニズムの影響と考えられる。これらの摩崖浮彫の多くは、ササン朝前半期に集中的に制作された感がある。

【工芸品】この時代の工芸品としてもっとも重要なものは金属器で、なかでも銀器に優品が多く、ササン朝の芸術の絢爛たる側面と王侯の奢侈な生活を現わす好個の史料でもある。また、その形式は、中国や遠くわが国の正倉院御物の中に類似したものがあり、往時の東西の交渉を知る上にも貴重である。これらの銀器を飾る図柄には、帝王狩猟図がもっとも多く、続いて女性像—とくにバッカス（ディオニュソス）の女信徒—を表わすもの、帝王謁見図・饗宴図があり、鳥獣や植物文など装飾的図柄も少なくない。器形には、盤と坏が多く、後者には、船形坏や八曲・一二曲の長坏がある。この時代独特の形式として卵形あるいは西洋梨形の胴部にラッパ状の基台と長い頸部・把手がついた水差、いわゆる胡瓶が知られている。これらの銀器は、基本的に鎚起（打出し）と鋳造によって成形され、加えて装飾のために彫金、鍍金、ニエロ・クロアゾンネの手法が使われた。特殊な技法としては、図柄を打出した盤の裏に一枚の板金を張り合わせる方法や盤とは別に図像を打ち出し、これを盤の所定の場所に鑞付けして高浮彫の感じを出す手法もある。

イランは、いわゆるシルク・ロードの要路に位置していて、古代から絹をはじめとする東西の物資が流れたが、イラン自身も良質の絹を産し、優れた絹織物が織られた。そのパターン、とりわけ霊獣センムルブをはじめとする鳥獣や騎馬像で紋章的な構図をもつものが、ビザンティン、シリ

ペルシア美術

1↑

2↑

3↓

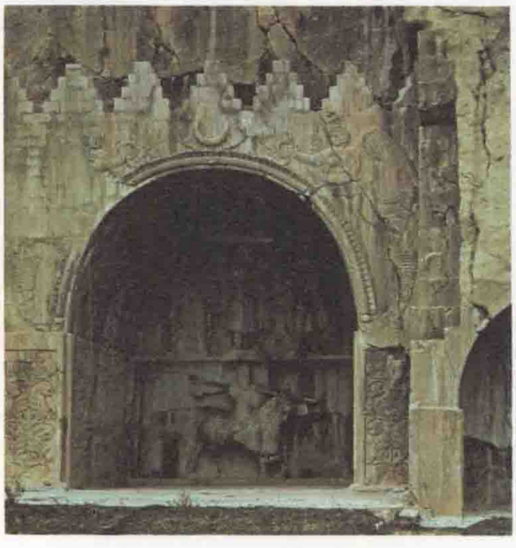
4↓

5↓

6←

7↓

8←



9↓

10↓

1. 朝貢者行列図浮彫（アカイメネス朝）　ペルセポリス最大のアパダーナ基壇中央部にほどこされている浮彫の部分
2. リュトン（前８世紀ごろ）　テラコッタ　アゼルバイジャン　マクー出土　テヘラン考古美術館
3. 馬飾りのくつわ（ルリスタン青銅器・前1000ごろ）高さ９.３cm　騎馬民族の特徴を示す逸品
4. ３頭の獅子の青銅製台座（アカイメネス朝）　高さ27.5cm　4.6.　テヘラン考古美術館
5. アッラート女神像浮彫（パルティア期・１－２世紀）　石灰岩　高さ118cm　ハトラ出土　イラク博物館
6. ラピスラズリの飾り板（アカイメネス朝）　２.６cmの方形板　ペルセポリス出土
7. リュトン（アカイメネス朝・前５世紀）金　長さ16.5cm　ハマダン出土　テヘラン考古美術館
8. 動植物文皿（ササン朝）銀　高さ8.7cm　直径25.3cm　マサンダーラン出土　テヘラン考古美術館　貴金属工芸品の逸品。好んで用いられた文様の一つ
9. ターク・イ・ブスタン大洞の摩崖浮彫（ササン朝）　この時代の彫刻は摩崖浮彫に表現され、その主題も帝王叙任式図・戦勝図などが多い
10. 把手付水差（ササン朝末期）　ガラス　高さ17.8cm　ネハバンド出土　テヘラン考古美術館

ア、エジプトに伝わった。今日、われわれが散見するわずかな例は、ヨーロッパの大聖堂に保存されてきた祭具を包むための布であり、これによってもササン朝の芸術作品やその影響が、いかに遠くまで及んだか容易に想像できる。同時にササン朝芸術そのものの中にも多くの外的要素がうまく融合している事実が、現存する遺構や摩崖彫刻、金属工芸によって確証づけられる。〈杉村　棟〉

ペルジーノ　**Il Perugino**（一四四五—一五二三）イタリア、*ウンブリア派の画家。本名はピエトロ・バンヌッチ　**Pietro Vannucci**　で、チッタ・デレ・ピエーベに生まれ、はじめフィオレンツォ・ディ・ロレンツォ　**Fiorenzo di Lorenzo**（一四四〇—一五二二／二五）に学んだが、のちフィレンツェに出て*ベロッキョに師事した。一四八一年、教皇シクストス四世に招かれて、*ボッティチェリや*ギルランダイヨらとバチカン宮*システィーナ礼拝堂側壁の壁画装飾に従事した。この後の一五世紀最後の一〇年間ほどが彼の全盛期で、フィレンツェのサンタ・マリア・マッダレーナ・デ・パッツィ聖堂の『キリスト磔刑』や『聖ベルナルドの幻想』（ミュンヘン美術館）や『キリスト降架』（ピッティ美術館）などのほか、多数の聖母像を描いた。甘美で感傷的な画風であるが、単純化された人像表現、左右相称的構図、清澄な大気あふれる風景描写などは独特で、それらは弟子の*ラファエロによく継承された。一五〇〇年以後はふるわないが、なお『アポロンとマルシュアス』（ルーブル美術館）のような優品もある。晩年マントバのイサベラ・デステに仕えたが、ペルージア近辺でペストで没した。写▶544〈久保尋二〉

ペルセポリス　**Persepolis**　イラン南西部ファールス地方にある古代ペルシア、アカイメネス朝の首都。ギリシア語でペルシアの都市の意。ダレイオス一世によって前五一八年ごろ着工され、前四六〇年ごろアルタクセルクセス一世によって完成された。宮殿をはじめとする建築群は、宗教的儀式、外国使節の謁見など主として公儀の目的に用いられたようで、それはクー・イ・ラハマトの山麓に築かれた高さ約一二メートルばかりの方形基壇の上に建てられている。その遺構には、まず基壇の北西部の一画にある一〇六段からなる堂々たる階段があり、これを登りきったところにクセルクセスの「万国の門」がある。あたりを睥睨する四基の石造有翼人面の牡牛を彫りだした門から、一方に「百柱の間」と兵舎、他方に「謁見の間」「会議の間」「ダレイオスの宮殿（タチャラ）」「クセルクセスの宮殿（ハディッシュ）」に宝物庫およ

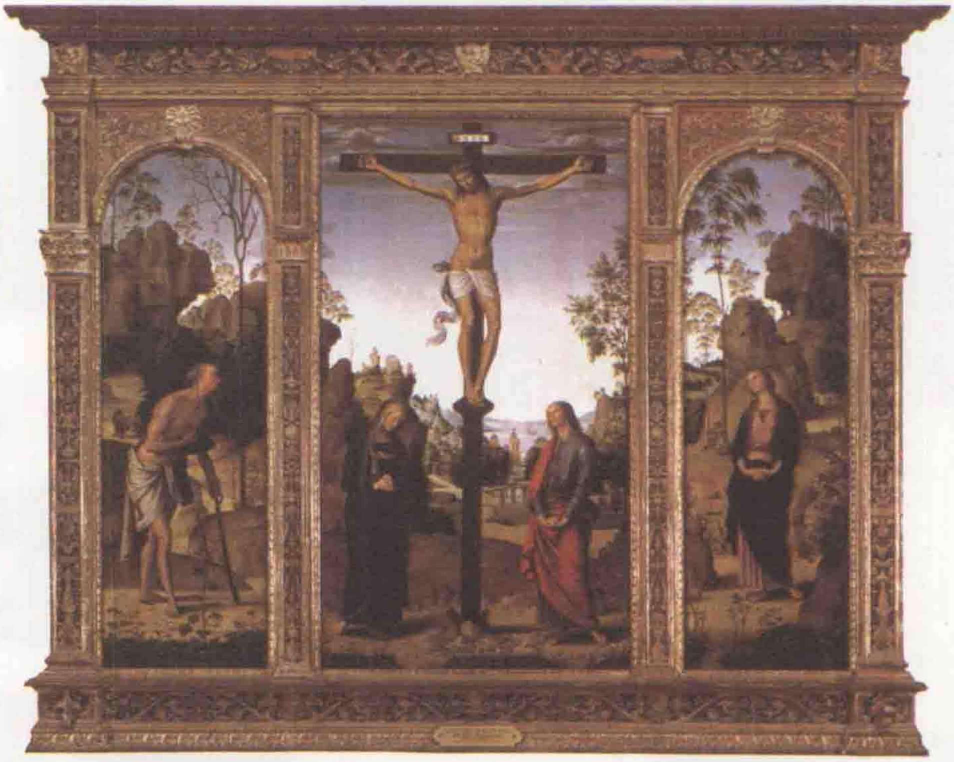
びハレムが続く。アパダーナの階段の側面をはじめ、タチャラ、ハディッシュ、トリピュロの入口や階段側壁は、いずれも諸民族の朝貢行列図、帝王叙任式図、帝王と怪獣の闘争図など、ダイナミックで迫力ある浮彫で装飾されている。画一的ながらも克明な描写は、芸術的見地から高く評価されると同時に、朝貢図にみられるように、帝国内外の民族構成や風俗習慣を伝える重要な歴史資料としても注目される。帝王の栄光と権力を顕示するこれらのレリーフのほかに、各ホールの屋根を支えていた多数の巨大な柱の柱頭として、牡牛や怪獣の前半身がそれぞれ一対ずつ背を向けあった姿で丸彫されているが、いずれも帝国のスケールの大きさとバイタリティを感じさせる雄渾な作品である。

世界最初の大帝国アカイメネス朝も前三三〇年アレクサンダー大王の侵攻によって壊滅した。ペルセポリスの遺構からは、わずかな遺物しか発掘されていないが、それが築いた偉大な芸術の伝統と思想は、のちにササン王朝によって受継がれていった。〈杉村 棟〉

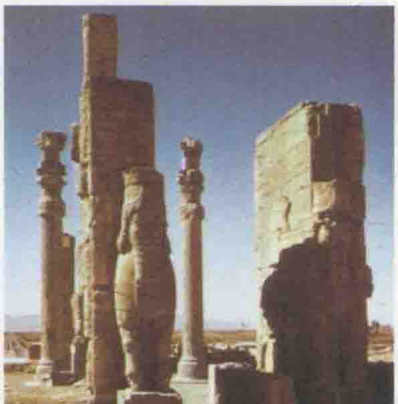
ペルッツィ Baldassare Peruzzi (一四八一—一五三六) イタリアの建築家・画家。シエナに生まれ、一五〇三年ローマに出て、ブラマンテの弟子兼協働者となる。〇九—一一年、銀行家アゴスティーノ・キジの別荘ビラ・デル・ファルネジーナを建立。二〇年には*ラファエロの跡を受け継いで*サンガロとともに*サン・ピエトロ大聖堂の造営に当たり、また多くのパラッツォ建築をつくった。なかでも三五年起工のローマのパラッツォ・マッシモ・アレ・コロンネは、ファサードにおける曲面形態の特異な優雅さで、建築におけるマニエリズモ様式を示した独特なものである。画家としては、*ラファエロや*ピントリッキョの影響をうけ、ローマの聖オノフリオ聖堂の『聖母戴冠』などを残した。〈久保尋二〉

ベルナール Emile Bernard (一八六八—一九四一) フランスの画家。四月二八日リールに生まれ、パリ美術学校コルモンのアトリエに入るが、革新的な方向に転じ、絵画上の象徴主義、クロアゾニスム、サンテティスム(総合主義)の首唱者となった。早熟した才能の持主で、平塗による強烈な色彩と黒の隈取による表現を追求し、ポンタバンでは*ゴーギャンにも影響を与えた。彫刻、木版、家具、タペストリーにも多彩な才能を示したが、実作者としてよりも、理論的マニフェスト提唱者として卓越していた。一八九四年イタリアへおもむき、次いでエジプトに渡る。この孤独の一〇年間の滞在は、古典への決定的な回帰をうながした。ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌ、ルドンを誰よりも早く認め世に知らしめた功績は大きい。著作『回想のセザンヌ』(一九二一)は有名。四月一六日パリで没。〈小川栄二〉

ベルニーニ Giovanni (Gian) Lorenzo Bernini (一五九八—一六八〇) イタリアの盛期バロックを代表する彫刻家・建築家。一二月七日ナポリに生まれ、ローマで活躍した。彫刻家の父ピエトロに早くから教えを受けて技術を磨き、父との共作も多い。初期の代表作は、枢機卿ボルゲーゼのためにつくった四大理石像で、そのうち『プルートとプロセルピナ』や、とくに『アポロンとダフネ』(一六二二前後)は流動的な構成と特有な官能美が、すでに驚くべき巧緻な大理石彫法で表現されている。一六二三年以後ウルバヌス八世をはじめ歴代教皇に寵愛され、彫刻だけでなく建築・装飾・噴水など多方面に才を振るった。彼の芸術はインノケンティウス一〇世時代でまったき成熟をみる。とくに四六年から五二年につくられたサンタ・マリア・デラ・ビットリア聖堂内の『聖テレジアの恍惚』は、完璧な大理石彫法が存分に発揮され、鮮麗な構成のうちに彼独特の甘美で妖しい官能美が横溢する。その名声は国外にまで及び、六五年にはフランス国王ルイ一四世の招きでパリにおもむき、その胸像を制作した。帰国後、ローマのサン・フランチェスコ・ア・リパ聖堂に『至福者アルベルティーナ』(一六七五)をつくったが、これも卓抜な技巧とともにその優艶な官能美の表現にはすこしも衰えがない。建築家としては、*サン・ピエトロ大聖堂の建築主任として同寺の完成に力を尽くし、とくに正面の柱廊構成は注目される。またローマ市街の噴水彫刻にもすぐれた作品を残し、ピアッツァ・ナボーナの噴水、トリトーネの噴水などがよく知られている。一二月七日ローマで没。〈久保尋二〉



ペルジーノ 「キリスト磔刑」(1485ごろ) ワシントン ナショナル・ギャラリー ラファエロの師として知られ，甘美で感傷的なスタイル，清澄な風景描写，均整のとれた構図などで人気を博した



ペルセポリス
〈上〉遺跡の遠望 右方の柱座の多数のこっているところが「百柱の間」の跡で，その奥の壇が有名なアパダーナ
〈右〉クセルクセスの門 ダレイオスの子クセルクセス1世がペルセポリスの正面玄関に築いたもの。約10mの高さの石壁と2本の柱がのこる。裏側の有翼人面像

ペルラーヘ Hendrik Petrus Berlage（一八五六—一九三四）オランダの近代建築家。二月二一日アムステルダムに生まれ、チューリヒで建築を学んだが、主としてアムステルダムを本拠に活躍し、早くも一九〇〇年を前後してオランダ建築界に革新をもたらした。また、フランク・ロイド・*ライトのもっとも早い時期の理解者として知られる。事実、ライトと多くの点で共通した面をもち、近代建築を先駆した建築家で、代表作アムステルダム株式取引所（一九〇三）では、煉瓦・石・鉄などがそれぞれの特性を主張しながらもきわめて有機的な全体感を示す造形に特徴づけられている。ほかに彼を代表する作品は、ロンドンのオランダハウス（一九一四）、ハーグのクリスチャン・サイエンス教会（一九二七）、ハーグ市立美術館（一九三四）がある。また、数多くの著書を出版し、建築評論家としても知られる。八月一二日ハーグで没。〈高見堅志郎〉

ペレ Auguste Perret（一八七四—一九五四）フランスの建築家。ブリュッセルに生まれ、一九〇二年にパリに出、〇五年以降、二人の弟とともに主としてパリを舞台に活躍した。鉄筋コンクリートの技術的開発における先駆者の一人で、建築資材としてのコンクリート固有の質感を、建築の構造的デザインのなかに生かし、二〇世紀初期のフランス現代建築を主導した。最初の作品はパリ、フランクリン街のアパート（一九〇三）で、コンクリートの骨組を露出した斬新な構造設計によって、材料そのものから新しい建築的美しさを引き出している。一時かれの弟子であった*ル・コルビュジエに影響を与えた。その他の著名な作品は、パリ、ポンテュー街のガレージ（一九〇五）、テアトル・デ・シャンゼリゼ（一九一一—一三）、カサブランカのドック（一九一五）、パリ縫製工場（一九一九）のほか、ランシーのノートルダム聖堂（一九二三）、モンマニー聖堂（一九二六）などの宗教建築も手がけ、第二次世界大戦後はル・アーブルの復興などで活躍した。三月四日パリで没。〈浜谷勝也〉

ヘレニズム Hellenism　ギリシア文化史上の最後の一時期。アレクサンダー大王（在位前三三六—三二三）の東征からローマのアウグストゥス帝（前二七—後一四）までの約三世紀、すなわち、ギリシア文化が広く東方各地に伝播し、オリエント文化との接触によって東方的要素と融合し、新たな文化を生み出した時代をいう。政治的にはポリス体制が崩壊し、強大な支配権をもつ君主制に変り、文化の中心もギリシアを離れ、東方の新しい都市、アレクサンドリア、アンティオキア、ペルガモンなどに移った。多種多様な民族や文化との接触は、宗教・政治・文学などすべての領域にわたって、それぞれの国民性をこえて国際的な文化が栄え、現実生活に対する新たな関心は、美術の題材を広げ、異邦人や世俗的な庶民生活のあらゆるものに及んだ。その表現は興奮と激情、動揺に達した。ここでは美しいアフロディテもはや天上的な清楚な女神ではなく、豊艶な官能美を誇る地上の女性となる。有名な『ラオコーン』（ローマ時代模刻、バチカン美術館）やペルガモンのゼウス神殿祭壇の浮彫（ベルリン美術館）、『サモトラケのニケ』（ルーブル美術館）、ドイダルサスの『うずくまるビーナス』（ローマ時代模刻、ルーブル美術館ほか）などはそのよき作例である。〈前田正明〉

ベーレンス Peter Behrens（一八六八—一九四〇）ドイツの建築家。古典主義美学を継ぎながらも、近代合理主義建築の先駆となり、近代建築の巨匠、*ミース・ファン・デル・ローエ、*グロピウス、*ル・コルビュジエらを世に送った。この三人の思想は、それぞれにベーレンスを発展させたものでもある。四月一四日ハンブルクに生まれ、はじめ、ミュンヘンで画家を志したが、*モリスの影響を受け、一八九三年*分離派に参加する。一九〇一年にダルムシュタットの芸術家村で自邸を設計したのを契機に建築へ進み、一九〇三—〇七年デュッセルドルフの工芸学校校長をつとめ、ついでベルリンの電気会社AEGのデザイナーとして活躍した。第一次大戦後はウィーン・アカデミーの建築科教授、プロシア芸術アカデミーの建築科教授を歴任する。AEG時代にはタービン工場（一九〇九）に代表される工場建築、社員住宅を設計するほか、同社の製品からポスター、レターヘッドまでをデザインし、古典的な端正な造形を工業的な合理性と結びつけて、近代デザインの可能性を拓いた。とくにAEGのタービン工場は、その表現にこそクラシックな造形がみられるが、基本的な構造方式はのちにミース・ファン・デル・ローエやグロピウスによって止揚されることになるデザイン性をすでに内包させている。なお、晩年には*表現主義の影響を受けた、ヘキスト染料会社（一九二五）などを設計しているが、彼本来の骨格をなお色濃く保った作家として、二月二七日ベルリンでその一生を終えた。〈高見堅志郎〉

ベレンソン Bernard Berenson（一八六五—一九五九）アメリカの美術史家。リトアニアのウィルナ生まれ（六月二六日）。一〇歳の時からボストンに住み、ハーバード大学を卒業（一八八七）、その後ヨーロッパ各地に遊学、結局イタリアに落着き、生涯の研究生活の大半をそこで過ごし、フィレンツェ近郊セッティニャーノの山荘で没した（一〇月六日）。*モレリに師事し、とくにルネサンスの絵画を綿密に実証的に研究し、作品鑑定の基礎を築いた。アメリカ各地の美術館が購入した作品のうちには彼の推薦によるものが多い。主著に『ルネサンスのベネチア派画家』（一八九四）、『美学、倫理学と歴史』（一九四八）、『ルネサンスのイタリア画家』（一九五二）などがある。〈鹿島 享〉

ベロッキョ Andrea del Verrocchio（一四三五—八八）イタリアの彫刻家・金工家および画家。フィレンツェ出身で、本名はアンドレア・ディ・チオーネ Andrea di Chione で、*ドナテロと*バルドビネッティに学んだとされる。多才な美術家であったが、とりわけ彫刻と金工の分野にもっとも力を注ぎ、絵画活動は一四七〇—八〇年のあいだに限られている。実際、絵画における代表作はウフィーツィ美術館の『キリストの洗礼』（レオナルドとの共作）やピストイア大聖堂祭壇画（クレディらと共作）などで少ないが、科学的探究を積み重ねた一五世紀後半の*フィレンツェ派の代表的自然主義者の面目はうかがえる。彼はメディチ家から好遇され、同家からの多大の委嘱（甲冑・噴水・墓碑その他）を果たして名声があった。その一つ、メディチ家の別荘ビラ・カレッジのための青銅噴水『イルカを抱く小童像』（現在パラッツォ・ベッキョ）は、右足をはねあげ左足に重心をあずけて立つが、そのわりに安定感よく、動勢も軽快で溌剌としている。バルジェロ美術館の『貴婦人像』も堅固な面の広がりで荘重なリズムが感じられる。一四七六年ごろの青銅像『ダビデ』（バルジェロ）は、着衣のせいか、師ドナテロのそれよりは工芸的装飾性が目だつが、人体把握の的確さは申し分がない。また、八三年、オルサンミケーレ聖堂外壁の聖龕内に置かれた『聖トマスの懐疑』は、キリストのおごそかな面貌表現、両者の位置の深い配慮、比例の美しい姿態で、当時絶賛を博した。さらに八一年、ベネチア政府と契約された最晩年作『コレオーニ将軍騎馬像』（一四八八年、彼の死で、その鋳造と台座はレオパルディ）は、彼のきびしい写実主義があますところなく発揮され、師ドナテロの『ガッタメラータ将軍騎馬像』にも劣らぬ堂々とした記念碑となった。一〇月七日ベネチアで没。彼はまた弟子の育成に定評があり、門下から*レオナルド・ダ・ビンチ、*ペルジーノ、ロレンツォ・ディ・クレディ（一四五九—一五三七）らのすぐれた美術家が輩出した。〈久保尋二〉

ベロネーゼ Paolo Veronese（一五二八—八八）イタリアの画家。*ベネチア派に属し、本名はパオロ・カリアリ Paolo Caliari という。一四歳のときすでに生地ベローナの画家アントニオ・バディーレの弟子であったが、またブルサソルチスの影響も強いとされる。一五四四年末ごろベネチアに移住。五一年ごろカステルフランス近郊のビ

ベルニーニ　「アポロンとダフネ」（1622—25）大理石　高さ243cm　ボルゲーゼ美術館　ギリシア彫刻やカラバッジョなどの影響がうかがえる初期の大作

ベロッキョ　「トビアスとエンジェル」　33×26cm　ロンドン　ナショナル・ギャラリー

ラ・ソランゾの壁画装飾に従事するが、もはやバディーレの影響はなく、彼独特の華麗な彩賦法が見られる。ベネチア移住後、*ティツィアーノの知遇を得て大いに活躍し、六〇年ごろ自己の様式を完成。そのころの制作、マセルのビラ・バルバロ（現在ビラ・ジャコメーリ）の装飾フレスコ画は、明朗な色彩と軽妙な筆致で彼の芸術特質がよく現われている。現存作品はかなり多いが、とくに重要なのはいくつかの饗宴図で、『レビ家の饗宴』（ベネチアのアカデミア美術館）、『カナの婚礼』（ルーブル美術館）、『聖母の前のクッチーナ家一族』（ドレスデン美術館）、『聖グレゴリオの饗宴』（ビチェンツァ、モンテ・ベリコ聖堂）などがある。いずれも壮大な建築空間を背景に、華美な服装をまとった多数の人像群の豪華な一大風俗絵巻で、爛熟した一六世紀ベネチアの豪奢な生活風俗が、この天成の画家の筆で忠実に反映されている。晩年、パラッツォ・ドゥカーレで多くの仕事をするが、その一つ『ベネチアの勝利』は、ベネチア派絵画の総決算の一つともいえるもので、壮麗きわまりない。ここでのように彼の晩年の作品は、プロト・バロックの傾向を示していた。

なお、ボニファツィオ・ベロネーゼ Bonifazio Veronese（本名ボニファツィオ・デ・ピターティ Bonifazio de' Pitati・一四八七―一五五三）も同じく、ベローナ出身のベネチア派の画家。*パルマ・ベッキョに師事し、美しい色彩の配列、物語的な構図による宗教画を描いた。代表作は『富める美食家』『モーゼの発見』など。〈久保尋二〉

ベロネーゼ 「カナの婚礼」(1563) 油彩 666×990cm ルーブル美術館 キリストの奇蹟を主題にして描いた、空想の饗宴図。そのなかに白衣をまとってビオラを奏する自画像をはじめ、ティツィアーノ(コントラバス)、ティントレット（バイオリン）など当時の有名人を多数登場させ、華麗で建築的な遠近画法のなかに配置した斬新な作品

ペローフ Vasilii Grigor'evich Perov（一八三三―八二）ロシアの画家。流刑に処せられた急進貴族の庶子として、一月二日トボリスクに生まれ、モスクワ美術学校を卒業。聖職者の自堕落をあばいた『復活祭の村の十字架行列』（一八六一）の痛烈な風刺で物議をかもし、滞欧（一八六二―六四）後の『トロイカ』『野辺の送り』その他で、ロシア的に重々しい感傷のトーンのうちに社会抗議の強い姿勢を示し、『関の最後の居酒屋』（一八六八）ではそれを沈厚な詩情に昇華させている。ドストエフスキー、オストロフスキーの肖像も代表作に数えられる。彼は一八七〇年、*移動派の結成に別格の先輩画家として加わるとともに、モスクワ美術学校教授の職について後進の育成に力をつくした。六月一〇日モスクワ近郊クジミンキで没。〈松谷 彊〉

ペン画 ――が インキを使ってペンで描いた絵画。*デッサン（素描）の一種。鉛筆や木炭に比べて定着性がよく、線の粗密や濃淡が表わしやすく変化に富んだ表現ができる特徴がある。ペンには、鵞ペンという鵞鳥の羽の軸を利用するもの、葦ペンという葦の茎を使ったもの、金属性のいわゆるペンが使われる。インキは古くはビストロというセピア色のインキが使われていた。

中世から現代に至るまで多くの人が作画している。とくに一五世紀の*ファン・アイクの未完成画（アントワープ美術館）はフランドル絵画の技法を研究するうえでの貴重な遺品である。これを見ると、支持体はパネル（木板）で、その上に下地をつくり、水研ぎして画面をなめらかにしたうえに鵞ペンで硬い線の下描きをしている。これはあとから油彩するための下絵だが、ペン画の画法がうかがえる古い例である。一六世紀後半のネーデルランドの画家*ブリューゲル（百姓ブリューゲル）の晩年の作である『画家と批評家』（一五六五、ウィーン、アルベルティーナ美術館）と題するデッサンは、ビストロを用いた鵞ペンによるものであり、*ゴッホの諸作に見られる葦ペンのデッサンでは太く細く自在にペンが利用され、特色ある表現効果を生み出している。〈寺田春弌〉

ベン・シャーン ⇨シャーン

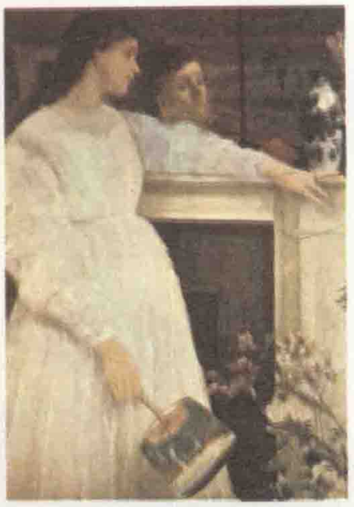
ベントゥーリ Adolfo Venturi（一八五六―一九四一）イタリアの美術史家。北イタリアのモデナ生まれ（九月四日）。モデナ画廊理事（一八七八―八七）をつとめ、のちローマ大学教授（一八九〇以降）として美術史を担当、また、イタリア最大の美術雑誌『ラルテ』を創刊するなど活躍した。主としてルネサンス美術を研究し、『ファブリアーノとピサネロ』（一八九六）、『アルベルティ』（一九二三）、『ボッティチェリ』（一九二五）、『コレッジョ』（一九二六）などについての論文を発表したが、もっとも大きな業績は『イタリア芸術史』（一九〇一―四〇、二五巻）の執筆で、四世紀以降のイタリア美術のあらゆる重要な問題を新しい角度から考察した。ジェノバ近くのサンタ・マルゲリッタ・リグリアで没（一〇月一〇日）。

なおリオネロ・ベントゥーリ Lionello Venturi（一八八五―一九六一）はアドルフの子で、同じくイタリアの美術史家・批評家。四月二五日モデナに生まれ、トリノ大学に学ぶ。のち、同大学で教えていたがファシストに追われフランスに（一九三二）、つづいてアメリカに（一九三九）亡命。戦後帰国してローマ大学教授をつとめ、同地で没した（八月一五日）。ルネサンスや印象派に関する業績のほか『美術批評史』（一九三六）の著書が有名。〈鹿島 享〉

辺文進 へんぶんしん 生没年不詳。中国、明代（一五世紀）の画家。字は景昭、福建省沙県の人だが、その姓の辺は西域にあるので隴西の人ともいう。明の永楽（宣徳ともいう）時代に花鳥画をもって召されて武英殿待詔を授けられた。彼は内廷の花鳥画家として当時の第一人者といわれている。彩色も美しくその遺品はわが国に多く、故宮博物院には『栗喜図』という栗に喜鵲の図がある。長子の辺楚祥、次子の辺楚善も家学の花鳥画をよくして、現存する楚善の『夏景聚禽図』はよく父の画風を伝えている。〈杉村勇造〉

ホ ほ

ホーイイエン Jan van Goyen（一五九六—一六五六）日本では英語風にゴイエンともいう。オランダの風景画家。ライデンに生まれ、ハーグで没した。最初ハーレムのエサイアス・ファン・デ・ウェルデ Esaias van de Velde の工房で働き、その影響を受けた。のち独立してライデンで制作し、一六三一年からハーグに定住した。彼が残したデッサンによると、しばしば各地を旅行し、また画商、競売人、相場師など各種の職業についたと推測される。好んで海岸や砂丘や川岸の風景をテーマとし、はじめ明るい自然色で、二七年以降は褐色のかったモノトーンで落着いた雰囲気の効果をねらった。代表作は『ライデンの眺望』（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）など。〈野村太郎〉



ホイッスラー「白衣の少女」(1863) 油彩 76×51cm ロンドン テート・ギャラリー 当時パリで日本趣味に人気のあったところから，新しい視覚感覚を生かし，ビクトリア朝絵画に対する意識的な反抗がうかがわれる

ホイッスラー James Abbott McNeill Whistler（一八三四—一九〇三）ヨーロッパで活躍したアメリカ人画家。七月一〇日マサチューセッツ州ローウェルで生まれ、ロシアで初等教育を受けた。帰国後、士官学校にはいるが落第し、一八五九年パリに渡り、グレール（一八〇八—一八七四）について学んだ。しかし、*クールベの写実主義にひかれ、印象派の画家と交わり、また浮世絵からも多大な影響を受けて、独自な道をひらいた。「芸術のための芸術」を標榜し、絵画の主題描写からの解放を主張、『白衣の少女』（一八六二）などで渋い色調とその諧調の変化で個性的な様式を確立し、さらに浮世絵の影響下に、幾何学的構図をとり入れ、『母の像』（一八七二）などの傑作を生みだした。構成上の要素を抽象的に取り扱い、絵画と音楽との共通性に着目し、シンフォニーとかノクターンなどの副題を自作につけた。七七年に『花火（黒と金のノクターン）』などを展示した個展をロンドンで開いたが、ラスキンの酷評に対して訴訟をおこし、勝訴になったが、かえって立場を孤立させる結果となった。ロンドンに本拠をおいたがパリにも滞在し、その間オスカー・ワイルドと交わり、また彼の講演集をマラルメが仏訳し発表するなど、広い交友関係をもっていた。エッチングにもすぐれ、版画集も出版したほか、東洋趣味を打ち出し、のちの*アール・ヌーボーに影響を与えた。ピーコック・ルーム（現在ワシントンのフリアー美術館に移建・保存）の設計などにもあたった。晩年には、一時イギリス美術家協会の会長もつとめ、七月一七日ロンドンで没した。〈田中文雄〉

宝篋印塔 ほうきょういんとう ⇩仏塔

方形造 ほうぎょうづくり ⇩屋根

方丈 ほうじょう 禅宗寺院で住職の居住のために用いられる建物で、維摩居士の居室が一丈四方の広さだったことから生まれた名称という。大規模な禅宗寺院の方丈は、伽藍のいちばん奥の法堂の背後に当る位置におかれた。方丈の建築様式は住宅風な様式が用いられており、庭には築山、池、楼閣がつくられた。小規模な禅宗寺院や、禅宗寺院内の塔頭寺院では、この方丈を仏殿（本堂）の代わりとして使用することが多い。現存する方丈のなかでとくに古いのは*東福寺（京都市）の竜吟庵方丈（室町時代）と*大徳寺（京都市）の大仙院方丈（室町時代）で、いずれも塔頭寺院の本堂として用いる例である。平面は二例とも全体が長方形で三室を二列に並べた六室の間取をもち、前列の中央の間に仏壇を設け、その背後の部屋が住職の寝室に使用される。また前庭の脇の方に土間の渡り廊下の正面に門をつけたような形式の玄関を設ける。これが日本住宅で桃山時代以降に普及した玄関の元の形である。〈大河直躬〉

法帖 ほうじょう 中国では古代から書を尊び、晋の*王羲之などの書は唐時代から盛んに模写されて世に伝えられた。宋時代になるとこれらの名家の書を木や石に刻して印刷することが考えられ、これを法帖と称した。法は法則とすべき立派な書の意、帖は折本として仕立てた書物形式の名である。法帖として最初に有名になったのは宋の太宗が淳化三年（九九二）に勅命で刊刻せしめた『淳化閣法帖』で、その内容は歴代の帝王や能書家とくに王羲之父子の書が多く収められている。また唐時代には*欧陽詢・*虞世南・*褚遂良・*顔真卿らの名書家の筆になる石碑が数多く建立されたので、これを墨拓して法帖にすることが宋時代からおこなわれた。このようにして法帖は書を学ぶ者はかならず座右に置いていたので、重刻が盛んにおこなわれ、その時代の名書家の書も法帖として広く流布されるようになった。明時代には*文徴明の『停雲館法帖』、*董其昌の『戯鴻堂法帖』などが清時代にはいっそう多くなる。そしてこの歴代の伝統的書家の法帖を学ぶ者を帖学派と称し、新たに地下から出土した北魏の書を学ぶ者を碑学派と称した。わが国では江戸中期から名家の書を法帖とすることがおこなわれた。〈杉村勇造〉

包世臣 ほうせしん（一七七五—一八五五）中国、清代の書家。字は慎伯また慎斎、号には倦翁その他がある。安徽省涇県の人なので、古名をとって安呉先生ともいわれている。乾隆四〇年に生まれ、嘉慶一三年（一八〇八）に郷試に合格して挙人になり、晩年には江西省新喩県の知県となったが、まもなく官を辞した。後に南京に居住したが、太平天国の乱を避け、咸豊五年に八一歳で卒した。彼は書を好み、唐の顔真卿その他、宋・元・明の名家の書や北魏の碑銘などを学んだが、その特徴は書道史の研究で、その著『安呉四種』はもっとも有名である。〈杉村勇造〉

方丈 東福寺竜吟庵方丈 現存する禪宗寺院方丈のもっとも古い遺構で，正面を吹放ちの縁側にし，全体に軽快な住宅風様式でまとめられている。国宝

法隆寺 ほうりゅうじ 奈良県生駒郡斑鳩町大字法隆寺。斑鳩寺・法隆学問寺ともよばれ、聖徳太子が父用明天皇のため寺院の建立を発願されたのに始まるもののようで、寺地も太子の斑鳩宮の西方に定められた。その後推古天皇三〇年（六二二）に太子・妃ともあいついで亡くなられたので、その菩提のため釈迦三尊を鞍作止利に造らせるなどのことがあり、少なくとも推古朝の末期には伽藍は形を成していた。また、聖徳太子が生前におこなわれた法華・維摩・勝鬘三経の講讃料に宛てられた播磨国五〇万代の土地が次第に法隆寺の領となり、伽藍造営の経済的基盤も築かれつつあった。ここに姿を現わした創建期の法隆寺は、現西院伽藍の東南方に接して発掘された若草伽藍であるとみられる。これは少なくとも、伽藍中軸線上に塔と金堂が南北に並ぶという意味で、四天王寺式伽藍配置であったと考えられている。ところが『日本書紀』は天智天皇九年（六七〇）四月に法隆寺の全焼を伝え、そこで現法隆寺が創建当時のままとする非再建説と、天智以降再建説とが学界ではげしくたたかわされた。これが法隆寺論争の名で世に有名であるが、種々の徴証から今日では再建説が有力である。ここに新しく造営された伽藍は、中門と回廊によって方形に囲まれた一画内に、金堂が東、塔が西に左右並置される形に替わり、この特色を法隆寺式伽藍配置とよぶ。けれども、伽藍の再建が短期に終ったのではなく、まず金堂と中門・五重塔が和銅四年（七一一）ころまでにようやく再建され、つづいて養老六年（七二二）に食封三〇〇戸、天平一〇年（七三八）に二〇〇戸が寄せられて工事も順調となり、天平一九年ころまでに南大門・中門・回廊・金堂・五重塔・経蔵・鐘楼・三面僧坊などが完成していたが、それでも講堂の建立は平安時代初期にまで延びている。この伽藍を今日法隆寺西院伽藍とよぶ。一方、荒れはてた斑鳩宮の故地に太子供養の一院を建立する発願を起したのが大僧都行信で、彼はここに八角円堂と講堂を中心とした新たな伽藍を興し、その八角堂は夢殿とよばれる。これが法隆寺東院伽藍である。

法隆寺はもともと官大寺として律令国家の庇護下にあったが、律令制崩壊後の平安・鎌倉時代になっても、上下をあげての聖徳太子信仰に支えられ、多くの寺領荘園を有し、着々と発展するところがあった。延長三年（九二五）講堂・鐘楼・北回廊を焼失したが、正暦元年（九九〇）に再建し、講堂の背後にある上御堂も永祚元年（九八九）以前に創建され、西円堂も建った。東院でも応保三年（一一六三）鐘楼ができ、承安二年（一一七二）ころ中門を礼堂に改造している。鎌倉時代では平安時代に焼失した西室と三経院を復活、建長二年（一二五〇）西円堂、弘安七年（一二八四）聖霊院、文保二年（一三一八）に上御堂などが改築、復興され、東院の舎利殿・絵殿が承久元年（一二一九）に建ち、寛喜二年（一二三〇）に夢殿の大修理を完了、翌年礼堂を建て替え、嘉禎三年（一二三七）回廊に手を加え、そのほか伝法堂・鐘楼も改造して、ほぼ現在の東院の姿が整った。室町時代になっては子院・末寺が整備、江戸時代では将軍徳川綱吉の母桂昌院の帰依によって元禄九年（一六九六）に大修理が加えられた。さらに明治維新の廃仏毀釈に際しても寺は疲弊したが、明治天皇より御下賜金があって危機をのがれた。そこで御礼のため寺宝の一部が皇室へ献納され、これを法隆寺献納御物といい、現在は東京国立博物館が保管している。

昭和一六年から昭和二九年にかけては歴史的な昭和大修理の工がおこされたが、昭和二四年思わざる失火により金堂とその内部壁画が焼失した。

〔美術〕**建築**　国宝では西院伽藍の南正面にある南大門（室町）が、永享一〇年（一四三八）に再建された八脚門で花肘木付二斗に時代の特色がある。中門（白鳳）は重層入母屋造、本瓦葺で正面間口を四間二戸にとっているのが異色である。回廊（白鳳）は連子窓と虹梁に最古の様式をみせる。中庭の東に建つ金堂（白鳳）は桁行五間、梁間四間に裳階付の重層入母屋造、本瓦葺で下層は昭和二四年（一九四九）に焼けたが、上層は解体されていて難を免れた。五重塔（白鳳）も初層に裳階が付き、形姿が安定している。以上の諸堂には、⑴胴張付円柱（エンタシス）、⑵雲斗栱、⑶卍崩勾欄など、法隆寺建築独特の細部が備わっている。これらの北方東西に切妻造二層楼の鐘楼（藤原）と経蔵（天平）が建ち、正面奥に南面する大講堂（藤原）は、桁行九間、梁間四間、入母屋造の雄渾な大堂である。僧房のうち東室（室町）は北端部分に白鳳期にさかのぼる部材を残し、南端部は現在、弘安七年（一二八四）改造の聖霊院（鎌倉）となっている。ことに聖霊院内部の宮殿厨子は注目すべきで、軒口の唐破風は、この種ではもっとも古式に属し、蟇股も形が整っている。西室と三経院（鎌倉）は、承暦年間（一〇七七―一〇七八）に焼失したものを寛喜三年（一二三一）に再建した。西円堂（鎌倉）は峯の薬師とも称し、建長二年（一二五〇）建立の八角円堂である。東室の東方には、南北に長い食堂（天平）が建ち、東院への境には東大門（天平）が、門外には太子像を祀る律学院本堂（江戸）がある。

東院伽藍の中心はいうまでもなく夢殿で、天平一一年（七三九）の建立と考えられる。八角円堂で頂上に銅製火焔宝珠を掲げる。ただし細部には寛喜二年（一二三〇）の修補部が多い。伝法堂（天平）は桁行七間、梁間四間、切妻造本瓦葺で、橘古那加智の施入といわれ、天平貴族の住宅建築を仏堂に改造したきわめて貴重な遺構であり、妻の二重虹梁蟇股構架がいっそうの特色をそえている。

重文では、大練塀（室町）、上御堂（鎌倉）、妻室（平安）、細殿（鎌倉）、礼堂（鎌倉）、舎利殿、絵殿（いずれも鎌倉）などがある。

彫刻　国宝のうち銅造薬師如来坐像（飛鳥）は金堂の内陣東ノ間に安置される。光背裏の銘によれば推古天皇一五年（六〇七）に聖徳太子が父用明天皇のために造立したというが、実際の造像時期をもうすこし下げて考える説が多い。銅造釈迦三尊像（飛鳥）は金堂中ノ間に安置。光背銘によると、聖徳太子追善のため諸王・諸臣が推古天皇三一年（六二三）に鞍作止利に作らせたもの。以上の二軀は裳懸座に坐し、杏仁形の眼に古拙的微笑をたたえた飛鳥様式の仏像を代表するものである。木彫四天王立像（白鳳）は広目天と多聞天の光背裏面から山口大口費・木閇・薬師徳保・鉄師手古の作者名が発見されており、山口直大口の活躍時期から、大化―白雉（六四五―六五四）の間とみる説が多い。木彫四天王中最古の作。木彫吉祥天・多聞天立像（藤原）は承暦二年（一〇七八）の造像で作風は優美・温和にして彩色精美、藤原彫刻のなかでも至高の作品である。木彫地蔵菩薩立像（貞観）は、もと大御輪寺の仏像であった。一木彫で量感あふれる肉体に翻波式衣文が走り、時代の特色をよく発揮している（以上金堂安置）。

法隆寺

〈上〉金堂と五重塔　いずれも白鳳期（7世紀後期）の建造物。金堂は飛鳥様式を伝える唯一の遺構であり，また最古の木造建造物である

〈右〉東院夢殿　天平11年（739）ごろの創建になる八角円堂で，中央仏壇上には秘仏の救世観音を安置する

〈下〉飛天図　焼失した金堂壁画の原壁画を知る唯一の作品　75×139cm

塔本塑像（白鳳）は五重塔の内陣四面に築かれた浄土を指し、東面は維摩詰像土、北面は涅槃像土、西面は分舎利仏土、南面は弥勒仏像土と呼び、それぞれ岩山を背景に多くの群像を配して各仏国土を表わしている。これらはだいたい和銅四年（七一一）ごろには造られたと推定され、個々の写実的表現に生彩がある。講堂の木彫薬師三尊像（藤原）は正暦元年（九九〇）講堂再建時の造立。丈六の大作で、一〇世紀末の標準作として価値が高い。木彫釈迦三尊像（藤原）は永祚元年（九八九）以前と推定される藤原初期の重厚な作で、上御堂安置。乾漆薬師如来坐像（天平）は本格的な脱活乾漆の丈六像で、八世紀後半期に位置づけられる。西円堂安置。木彫救世観音立像（飛鳥）は古来から聖徳太子等身の像として尊崇されてきたもので、両手に火焔宝珠を持って直立する独特の尊形である。造立年代については異説が多いが、飛鳥時代末期ごろの様式を示す。乾漆行信僧都坐像（天平）・塑造道詮律師坐像（貞観）は行信が天平勝宝二年（七五〇）に、道詮が貞観一五年（八七三）に没しているから、造立年次の上限は察せられる。ともに古代の高僧像として代表的なもの（以上夢殿安置）。木彫百済観音立像（飛鳥）は独特の長身美が有名だが、いまだに謎の部面も多い彫刻で、いわゆる止利派とは別系統の飛鳥様式を示す。銅造阿弥陀三尊像（白鳳）は伝橘夫人念持仏といわれ、いかにも清純な感覚に白鳳様式の典型がうかがえる。銅造夢違観音立像（白鳳）は巧みな写実技法と清純な感覚がみごとに調和した白鳳末・天平初期の名作。木彫九面観音立像（唐）は唐からの請来品。一本の檀木からすべての細部を刻み上げる檀像彫刻の一軀で、精巧を尽くした鏤刻は神技に近い（以上大宝蔵殿安置）。

重文には、銅造阿弥陀如来坐像（鎌倉・金堂西ノ間）、塑造吉祥天立像（天平・金堂）、塑造金剛力士像二軀（白鳳・中門）、木彫四天王立像（藤原・講堂）、木彫四天王立像（室町・上御堂）、乾漆阿弥陀三尊像三具（天平・伝法堂）、銅造戊子年銘釈迦三尊像（飛鳥）、銅造観音菩薩立像（飛鳥）、木彫六観音立像（白鳳）、塑造梵天・帝釈天・四天王立像（白鳳）、木彫聖徳太子坐像（藤原・以上いずれも大宝蔵殿）などがある。

絵画　国宝の玉虫厨子彩画（飛鳥）は国宝玉虫厨子の宮殿部扉の二天王・菩薩形、須弥座腰板の釈迦浄土・舎利供養・施身聞偈本生・捨身飼虎本生の各図を中心とするもので、中国六朝様にもとづくわが国最古の仏教絵画である。

なお技法の面から密陀絵（一種の油絵）か漆絵かが論じられているが、まだ決定をみていない。橘夫人念持仏厨子彩画（白鳳）は厨子の龕身部の扉に菩薩・金剛力士・四天王が黒漆地に線画され、須弥座腰板に白土地に供養人物図・僧形図・化生菩薩らを彩画したものである。ことに彩画には立体的凹凸画法が用いられ、初唐画の影響が濃厚で、金堂壁画と比較すべきものがある。

重文の金堂壁画（白鳳）は金堂外陣の一号から一二号にわたる側壁と、頭貫上小壁、内陣の内側小壁にわたって描かれた壁画を指す。このうち内陣小壁を除くすべてが昭和二四年の失火で焼失したが、その後復原された。

工芸　国宝のうち玉虫厨子（飛鳥）は上の宮殿部とこれを受ける腰高の宣字座、低平な格狭間付脚からなる、すこぶる建築的な厨子である。材は檜が主体で樟が一部加わる。表面は透漆を塗り重ねた上に彩画し、縁回りに唐草透彫金銅飾金具を打つ。もとはこの金具の下地に玉虫の翅を布いていたことから、玉虫厨子の呼名が生じたが、実際は金銅押出千仏像を安置した宮殿である。なお宮殿部の建築的な細部は、飛鳥時代の寺院研究に重要な資料となっている。伝橘夫人念持仏厨子（白鳳）は玉虫厨子によく似た台脚と宣字座の上に天蓋付の箱形龕を乗せたもので、中に安置する金銅阿弥陀三尊（白鳳）が、光明皇后の母、橘大夫人県犬養宿禰三千代の念持仏であるとの伝称から、このように呼ばれている。これも檜材を主体に樟材を一部に用い、表面は龕身部を黒漆地、宣字座は白土地にして各種の彩画・装飾を施す。また阿弥陀三尊の後屏は金銅板に蓮上天女を、龕部床面には同じく金銅板に蓮池を表わしている。四騎獅子狩文錦（唐）は藍色の円形連珠文帯のなかに、樹を中心にして、天馬にまたがる武者が獅子を射る情景を左右対称、上下二段に向きを変えて賦置し、この円文の間には円形珠文帯のめぐる蓮華文を中心にして、その四方に、パルメットの花形と瑞果文とを伸ばした華麗な唐草文様をはさんでいる。これらの図紋には遠くササン朝ペルシアの影響をみるが、制作地は恐らく中国の唐で、当時わが国に将来されたものであろう。黒漆螺鈿卓（藤原）は聖霊院の外陣にあり、長方形入角の甲板に断面五角の鷺脚をつける。甲板・框の側面、格狭間、脚などに宝相華唐草と蝶を螺鈿で表わし、框の四隅と中央に魚々子地線刻宝相華文金銅金具を打つ。鷺脚の卓では現存最古のものである。

重文には蜀江錦（唐）、金銅装唐組垂飾（白鳳）、阿弥陀三尊二比丘押出仏（白鳳）、梵鐘二口（天平）などがある。〈斉藤　孝〉

□久野健・鈴木嘉吉著『原色日本の美術2　法隆寺』（一九六六・小学館）▽浅野清著『法隆寺』（一九四八・社会思想社）▽村田治郎・上野照夫著『法隆寺』（一九六〇・毎日新聞社）

法隆寺裂　ほうりゅうじきれ

飛鳥時代から奈良時代にかけての染織品はこんにち法隆寺と正倉院に伝えられたものがのこっている。法隆寺裂は同寺の堂塔、仏像の荘厳にもちいられたきれや法用具の中のものをさしていて、時代も七、八世紀のものがほとんどである。現存品の大部分は東京国立博物館に保管の法隆寺献納宝物に属しており、それには大幡・小幡・褥・座具・天蓋・袈裟・毛氈など形状のわかるものと断片類とがあり、ほかに法隆寺および諸家に蔵されている。そのうち重要なものは蜀江錦である。織は中国漢代以来つづけられた平地経錦で、三色の経糸で地、文様を織りあらわしており、地色は茜染の緋色にして文様は三種あり、格子蓮花文、獅子鳳凰の丸文、亀甲唐草文である。その鮮麗な色調と力強い意匠は錦のうちでも特筆されよう。蜀江錦にはその類品が中央アジアから発見されているものもあって、文化のひろがりの上からも興味ぶかい。また斜文織の文綾には小菱・入子菱・亀甲など幾何文のものが多く、地は平組織で、文を斜文織としたものである。刺繡には中国六朝風の竜文や忍冬文のものがあり、繡技も両面繡で精緻である。そのほか、うすものの羅、染めものの臈纈・纐纈・夾纈などがある。奈良時代の染織品を代表する正倉院裂に比べて、一時代古い様式のものである。〈西村兵部〉

ホガース　William Hogarth　（一六九七―一七六四）

イギリスの画家・版画家。一一月一〇日ロンドンに生まれ、彫金師のもとで修業後、版画と挿絵技術を習得し、当時の巨匠ソーンヒルにもついて学んだ。ソーンヒルの娘と結婚し、社会的地位を求めて肖像画に乗り出して一家をなした。しかし、さらに新しい試みとして教訓的テーマによる組作品を考案。これは数点の油絵で一連の説話画を制作し、これを原画とした組版画を刊行するものであった。『売春婦の遍歴』（一七三二）を皮切りに、『道楽者の遍歴』（一七三五）・『当代結婚風俗』（一七四五）を発表、いずれも鋭い社会観察をもとに同時代の世相を批判・風刺したもので、変化に富む主題の展開と、生き生きした表現とがあいまって、高い評価を得た。後半生では、ソーンヒルの学校を引き継ぎ、また肖像画・歴史画で新進のレイノルズと競い合ったほか、美学的著書『美の分析』（一七五三）で、古典主義を批判し、ロココ様式の優雅な曲線美に最高の美的価値を認める説を唱えた。一〇月二五日ロンドンで没した。〈田中文雄〉

□桜庭信之著『ホガース論考』（一九六四・研究社）

北欧美術　ほくおうびじゅつ

美術史上、ドイツやネーデルランドの美術をさし、北欧ルネサンスあるいは北方ルネサンスなどといわれることもあるが、今日ではふつうスウェーデン、デンマーク、フィンランド、ノルウェーの美術をさしていう。

〔絵画と彫刻〕これら北欧の国境は、歴史的にも入り乱れているので共通の遺産が多い。先史時代には巨石の遺構が北方に散在するほか、青銅器時代に堅い岩盤に刻まれた形象画が一九世紀に発見された。次いで、北欧神話にもとづく奇怪な動物をケルト風の螺旋文様で表わした細密な金属装飾品が豊富であり、八世紀から一一世紀にかけてのバイキング時代には古代北欧文字ルーンの碑が各

〈右〉**法隆寺裂**　蜀江錦　亀甲繋花葉文（飛鳥時代）　法隆寺献納宝物の一つで、中国5、6世紀ごろの影響を伝えている

〈左〉**ホガース**　「海老売りの娘」（18世紀）　油彩　63.5×52.5cm　ロンドン　ナショナル・ギャラリー　海老売りにやってきた田舎娘の健康な感じが明るい色彩によってよく表現されている

地に残されている。しかし、一一世紀にキリスト教がもたらされ異教が排されるようになると、かわりに素朴な表現ながら空想に富んだ宗教版画やゴシック風の木刻像も造られたが、まもなく起った宗教改革によってふたたびそれら中世の遺産の多くが破壊されてしまった。

一七世紀に至って国力の充実したスウェーデンでは、文化財の保護が始められ、海外文化の招請が盛んにおこなわれた。その当時、ドイツから移住して絵画技法を伝えたクロッカー David von Klöcker（一六二八—九八）は爵位を授けられてエーレンシュトラールと名のったが、一八世紀にフランスから招かれたタラバール Thomas Taraval（一七〇一—五〇）は美術院の基を築いて作家養成に努めたので、後半にはスウェーデン人の美術家も育ち、ロココ風のグスタビアン王朝美術時代がひらかれた。そのころの肖像画家ロスリン Alexander Roslin（一七一八—九三）は海外でも名を知られたし、デンマーク美術院の創設に尽力したグスタフ・ピロ Carl Gustav Pilo（一七一一—九三）は壮大で幻想的な未完の大作『グスタフ三世戴冠図』をのこしており、ローマに渡った彫刻家セルゲール Johan Tobias Sergel（一七四〇—一八一四）は、写実的なラテン彫刻をはじめてこの地にもたらした。しかし、その後王権の縮小とともにスウェーデンの美術は振わず、いたずらに諸外国の模倣に終止している間、一八世紀*メングスによってデンマークに伝えられた絵画は、ローマにあって古典の研究をしたアビルガード Nicolas Abildgaad（一七四三—一八〇九）に受けつがれて大いに発展した。ことに非現実的な理想像を求めて黒チョークによるデッサンに到達したカールステン Asmus Jacob Carstens（一七五四—九八）はドイツ古典主義の規範とさえなった。さらに、一九世紀にかけてのエスカースベルイ Kristffer Wilhelm Eckersberg（一七八三—一八五三）は多くの弟子を養成してデンマーク絵画にプレ・ラファエル派の盛時を築いた。彫刻家*トルバルセンが優雅な新古典主義でヨーロッパ全土を風靡したのもこのころである。フィンランドではエクマン Robert Wilhelm Ekman（一八〇八—七三）が、ノルウェーではクリスチャン・ダール Johan Christian Dahl（一七八八—一八五七）が北欧の自然を写してそれぞれの国に近代絵画をもたらした。

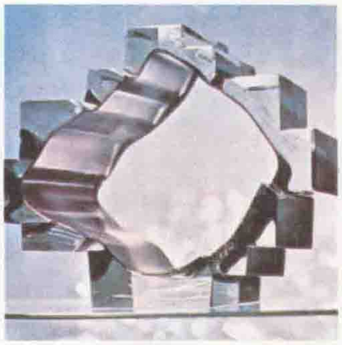
一九世紀後半西欧に起った民族主義は北欧にも波及し、これまでの諸外国追随の文化に反省をうながし、北欧独自の美術を確立しようとする機運をたかめた。長い間旧弊なアカデミズムに占拠されてきたスウェーデンでは、彫刻家フォーゲルベルイ Bengt Erland Forgelberg（一七八六—一八五四）らが北欧神話を主題にさきがけをなし、一八八六年に美術家連盟が設立されると、それによったアーンシュト・ヨセフソン Ernst Josephson（一八五一—一九〇六）は前超現実主義ともいえる独自な様式で、ラーソン Carl Larsson（一八五三—一九一九）は平安な家庭生活を流麗に活写し、*ゾーンは光を巧みにとらえた印象主義的な手法で、それぞれ革新をとなえた。デンマークでもスコブゴール Joakim Skovgaard（一八五八—一九三三）やウィルムーセン Jens Ferdinand Willumsen（一八六三—一九五八）らが写実主義に反対する装飾的様式で象徴主義的な運動を推進し、長い間スウェーデン治下にあったフィンランドでも自然主義を伝えたエデルフェルト Albert Eddelfelt（一八五四—一九〇五）は次第に祖国の魂を写すに至り、ガレン＝カレラ Akseli Gallen-Kallela（一八六五—一九三一）は『カレワラ』を主題にロマンチックな民族主義を鼓吹した。

また、独立前夜のノルウェーでも一八八四年に国展が開催されるとクローグ Christian Krohg（一八五二—一九二五）はヒューマニズムの立場から、エリック・ベレンショルド Erik Werenskojld（一八五五—一九三八）は国家主義の見地から新運動をおこし、その仲間*ムンクは北欧人の深層にひそむ表現主義と超現実主義的なイメージを定着させ二〇世紀前半の絵画界で特異な立場を占めるようになった。彫刻ではまずデンマークに*ニールセンが現れ、ノルウェーの*ビゲランは異様にからみあう人間群像をけたはずれな精力で造り上げたし、またスウェーデンのカール・*ミレスはより空間的な幻想を、フィンランドのバイノ・アルトーネン Wäinö Aaltonen（一八九四—一九六六）は国民的英雄像を数多く制作した。

一九一〇年代からフォービスム、キュビスム、未来派などもつぎつぎに紹介されたが、第二次大戦後の形式にこだわらない自由な風潮は、北欧の美術家たちに国際的な交流をうながした。ブリュッセルやアムステルダムと同時にコペンハーゲンにもアクション・ペインティングのグループ「コブラ」が自然発生して知られ、デンマークのヤコブセン Robert Jacobsen（一九一二—　）、スウェーデンのバットリング Olle Baertling（一九一一—　）の幾何学的な造形はニューヨークで受入れられた。性の神秘をシュールな画法で美しく昇華させるスバンベルイ Max Walter Svanberg（一九一〇—　）の名も世界的である。また、デンマークからスウェーデンに移り住み、プレイ・スカルプチュア（遊戯彫刻）を創始したニールセンは日本でも

北欧美術

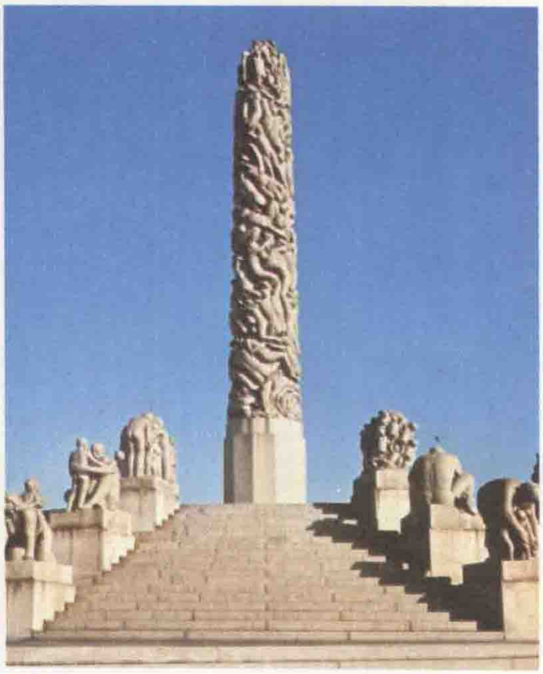
1



2

3

4



5

6

1. カール・ラーソン（スウェーデン）「大きな樺の木の下での食事」（1899）　水彩　ストックホルム国立美術館　2. ヘレナ・ティネル（フィンランド）「階段」（1966）　クリスタルによる造形　3. ブルーノ・マットソン（スウェーデン）「仕事椅子」（1941）　ストックホルム国立美術館　4. ミレス（スウェーデン）　ストックホルムのミレス庭園の造形「神の手」と「空を飛ぶ天使たち」（1948—54）　5. ビゲラン（ノルウェー）「人間の柱」（1919—43）　花崗岩　高さ約17m　オスロ　フログナー公園　6. エゴン・モルナー・ニールセン（デンマーク，スウェーデン）「かたつむり」（1949）　プレイスカルプチャー

知られている。フィンランドには今日、木彫のハートマン Mauno Hartman (一九三〇—)、シベリウスの記念碑を造ったヒルツネン Eila Hiltunen (一九二二—)など、特異な彫刻家が多い。

〔建築と工芸デザイン〕 昔から北欧の建築は木造が多かったので現存するものは少ないが、ノルウェーのボーグンドやロムには、竜頭で飾られた屋根と鱗状の壁で囲われた一二世紀の教会が残っている。また後世の木造家屋はストックホルム郊外のスカンセン野外公園やデンマークのアーラスにある町家博物館に保存されていて興味深い。石造建築技術は、キリスト教とともに一一世紀デンマークに伝えられ、バルト海中のゴトランド島やスコーネ地方のルンドにはロマネスク様式の寺院があり、ゴシック様式としては一三、四世紀のスウェーデンのウプサラ、ノルウェーのニダロスの寺院が名高い。一六世紀には中世の城がルネサンス風に改築され、さらにコペンハーゲンのローセンボルグ城のように古典主義の影響を受けてつくられたものもある。そうした建物はおもに外国人の手になったものであるのに対し、一七世紀から一八世紀にかけての父子三代にわたるテッシン一家 Tessin は、ストックホルムの現王宮を手がけたのをはじめ、ほかにも豪華な宮殿をいくつも造って、同時代の画家や彫刻家と並んでこの地にみずからのルネサンスを築いたものとして貴重である。一九世紀にはコペンハーゲン大学図書館、ストックホルムの北方博物館、ノルウェーのオスカルスハルト城などロマン的な傾向が強く、二〇世紀にかけてのオストベルイ Ragnar Öestberg(一八六六—一九四五) によるストックホルム市庁舎は古典的な優雅さの中に現代様式につながる発展過程を伝えている。

二〇世紀に入ってフィンランドでは、まず*サーリネンが、つづいて*アールトがともに斬新な面と直線の構成によって国際的な名声を得た。また、第二次大戦後、ビリョ・レベル Viljo Revell (一九一〇—六四) はカナダのトロント市庁舎の設計で、公共の場としての開放性に象徴性を加味したデザインで成功した。デンマークでは、カイ・フィスカー Kaj Fisker (一八九三—一九六五) が機能主義をとり入れてオールフスの大学を造ったが、低いアパートを得意とするアーネ・ヤコブセン Arne Jacobsen (一九〇二—七一) は家具やインテリア・デザインでも幅広く活躍して世界的に知られている。またヨーン・ウッソン Jørn Utzon(一九一八—)はオーストラリアのシドニーに風をはらむ帆のように新鮮なオペラ・ハウスを建てた。スウェーデンでは、三〇年のストックホルム展会場を設計した機能主義者アスプルンド Erik Gunnar Asplund (一八八五—一九四〇) が開拓者であった。それ以後、フランスの*ル・コルビュジエの思想が大幅に取り入れられ、すべての建築家が参加して公園のような街をめざす大規模な都市計画・改造がすすめられている。四〇年代にオースタ、五〇年代バレングビ、ファシタ、六〇年代テービ、シャーホルメンなど続々と新郊外都市がつくられ見事な成果を上げている。

一方、一四世紀以来職人のギルド制によって維持されてきた工芸は、機械工業化の進展の中で近代デザインへの道がひらかれた。一八四四年美術院の中に工芸家養成の日曜学校を開いたマンデルグレン Nils Månson Mandelgren は翌年スウェーデン工芸協会を発足させたが、これは世界でもっとも古いデザイン組織といわれる。ここではじめイギリスのウィリアム・*モリスの運動の影響をうけて手工芸活動としての性格が強かったが、一九一四年ごろより、オーストリアやドイツの工作連盟を範として産業と密接に結びつき、手工芸と工業との調和、融合が目ざされるようになった。その結果、まず、シモン・ガーテ Simon Gate (一八八三—一九四五) やエドワルド・ハルド Edward Hald (一八八三—一九八〇)らによるガラス工芸がその優雅さで国際的に注目され、三〇年のストックホルム展を契機に生活環境の総合的な美化がとり上げられてからは、家具のマルムステン Kaal Malmsten(一八八八—一九七二)、ラーソン Axel Larson (一八九八—)らの機能的で現代的なスタイルが賞賛を浴びた。次いでデンマークのクリント Caare Klint (一八八八—一九五四) に指導された家具やヘニングセン Poul Henningsen (一八九四—一九六七) の照明具、フィンランドのアールトらの幅広い活躍が反響をよんだ。「スカンジナビア・デザイン」の名声が確立されたのは第二次大戦後の五〇年代のことである。

今日、名の知られる工芸デザイナーは枚挙にいとまない。たとえば、スウェーデンでは家具のマットソン Bruno Mathsson (一九一四—)、陶芸のリンドベルイ Stig Lindberg (一九一六—)、銀器のシガード・パーソン Sigurd Persson (一九一四—)、テキスタイルのエドナ・マーチン Edna Martin (一九〇八—)、デンマークでは家具にアーネ・ヤコブセン、ウェーグナー Hans Wegner (一九一四—)、金属工芸でヤンセン Søren Georg Jansen (一九一七—) が名高く、フィンランドにはクリスタルのビルカラ Tāpio Wirkkala (一九一五—)、カイ・フランク Kaj Frank (一九一一—)、ヘレナ・ティエール Helena Tynell (一九一八—)、染織のボルティラ・リトバ Poutira Ritva (一九三五—)、リング・ロッタ (一九一五—)、スタートのおくれたノルウェーでも陶芸のティアス・エケホフ Tias Eckhoff(一九二六—)、木工品にハンナ・アブラハムセン Hanna Abrahamsen (一九〇七—)らがおり、若い世代の台頭もいちじるしい。北欧デザインの魅力は、吟味された素材をすなおに生かした手づくりのような暖かさに、明快な色彩と機能的な形態を調和させた点にあるが、近年はさらに、ユーモアのある遊びが加えられたような余裕が感じられる。〈三田村畯右〉

北宗画 ほくしゅうが 北画ともいって*南宗画、つまり南画に対する名称で、画院と専門画家(浙江人が多い)の画風を批判した明の*董其昌などの南北画論に始まる。中国ではこの説が唱えられてから北画は衰退するが、わが国の中国画は浙江省内の貿易港を通じて南宋いらい輸入されていたので浙派の作品が多く保存され、清朝になっても浙江画人の沈南蘋らが長崎に滞在するなどのことがあって北画の影響は大きい。雪舟等楊などもその一人であり、*狩野派などはまったく北画の系統をひいたものである。〈杉村勇造〉

墨象 ぼくしょう ⇨書

墨蹟 ぼくせき 墨蹟とは宋、元時代いらい中国で隆盛になった禅宗の高僧が書いた法語などをわが国の留学僧たちが持帰り、これを大切にして心の支えとして掛物に仕立てて愛玩したことに始まる。これらの高僧には圜悟・大慧・密庵・無準・虚堂・茂古林・中峯・隆蘭渓・無学祖元そのほか多くの名僧がいる。またわが国に渡来して鎌倉や京都の禅寺の開山となりまた居住した中国の高僧の書も敬愛されていたことはもちろんである。わが国の僧では京都の大徳寺の開山である大燈国師、天竜寺の開山である夢窓国師をはじめ一休・沢庵にいたる多くの名禅僧の書が墨蹟として珍重されているが、茶道の千利休が大徳寺に参禅していたので、爾来、大徳寺系の禅僧の書がもっとも尊ばれてきた。茶道は清雅・養神を旨とするものなので、床の間の飾りとしては禅僧の法語がもっともふさわしく、それも一行数字の簡潔にして禅意をよく表現したものが喜ばれる。そしてその表具には貴重な古裂を用いたので、工芸的にも重要な染織品として尊ばれている。

なお墨蹟として茶道で重じられているものは臨済宗の系統のもので、同じ禅でも曹洞宗や黄檗宗の高僧のものは用いない。臨済宗には大徳寺派と

墨蹟 〈上〉圜悟克勤墨跡(印可状)部分 縦52.1cm 国宝 東京国立博物館 茶席で重宝する墨蹟中,最上とされている圜悟の墨蹟。彼は徽宗・高宗の帰依をうけ,天寧寺にあって著名の禅僧である
〈下〉古林清茂墨蹟(月林道号) 36.4×120.3cm 国宝 京都 長福寺 月林道皎が入元し古林清茂から月林の道号を賜った折のもの

北宗画 明藍筆「渓山雲齋図」絹本墨画

妙心寺派などの別があるが、大徳寺には利休の墓もある関係からか茶人は近代の僧でも大徳寺派に心をひかれているようである。〈杉村勇造〉

ポスター poster 一般の目につきやすい場所に貼付され、多くの人に情報を提供する大型の印刷物。英語の語源は柱を意味するポストからの転化で、柱に掲示されたビラを意味する。政治・経済・社会など、あらゆる社会的活動にともなって使用されるが、とりわけ近代の商業活動の発達に伴ってポスターが盛んになったことはいうまでもない。

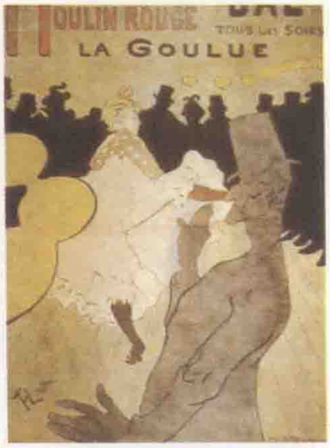
歴史的には、古代国家の一般民衆に対する告示などにその源流があるが、近代的な意味でのポスターは、一九世紀末に飛躍的な発展をとげた。すなわち、一方では石版による多色刷が開発され、同時に経済的・文化的に爛熟した西欧社会を背景として、いわゆる「ポスターの時代」が出現する。フランスでは「ポスターの父」と呼ばれるシェレの活躍があり、*ロートレック、ミュシャ、*スタンランらが独得の世界をつくりだした。とくにロートレックは、すぐれたデッサン、大胆な色彩、単純化された構図によって、数々の名作を残した。同時期のイギリスでは、特異な個性の*ビアズリー、簡潔な表現をもつベガスタッフ兄弟の仕事が特筆される。二〇世紀に入ると、ポスターは近代デザイン運動の一分野のなかにくみこまれることによって、美術から自立した方向をとりはじめる。一九二〇年代、立体派的な視覚をポスターにとりいれたフランスのカッサンドルやイギリスで活躍したコーファー、*構成主義の理念を基盤にした*リシツキーや*ロドチェンコ、ドイツの*バウハウスにおける実験をふまえたモホリ＝ナジやバイヤーらによって、ポスターは独自の造形性をもち、と同時により高度な視覚伝達に向けての意識の高まりがみられた。その後、印刷技術のかぎりない発達、とりわけ写真製版技術の進歩があり、加えて消費経済の膨脹を背景に、ポスターの表現の幅は一段と広がった。前述のデザイナーのほか第二次世界大戦前後にポスターの領域で活躍のあったデザイナーとしては、フランスでは機知とユーモアを表現したサビニャック、写真モンタージュにもすぐれた才能を示したカルリュがあり、イギリスではいくぶん幻想的な作風のゲームズ、スイスには童画風のロイビンや鋭い線描のエルニ、観光ポスターで名を知られるマタ一、多角的な活躍のあったイタリアのカルボニ、フーバー、ピントーリ、さらにアメリカで指導的な役割を演じたランド、進歩的な姿勢をもった画家*シャーン、あざやかな視覚のソウル・バスなどが列挙される。一九五三年ニューヨーク近代美術館で開かれた「世界四大ポスター作家展」には、フランスのサビニャック、イギリスのゲームズ、ドイツのアイヘル、スイスのビルが選ばれ、それぞれの方法を展開した。なかでもスイスのビルの方向は、スイス派と呼ばれる合理的な作風をとり、ローゼ、フーバー、ブロックマン、ビバレリー、ゲルストナーらが注目すべき作品を残した。なおこれらデザイナーの動きとは別に、個展などのための画家自身のポスターを見落すことができない。

宣伝・広告の媒体が非常に多様化した今日においては、ポスター単独での訴求力は弱まり、その意味でポスターはかつての王座を失いつつある。しかしポーランドやチェコスロバキアを中心とする東欧では、ポスターを軸にしてのデザイン活動が強力におこなわれ、また展覧会や音楽会など特定の地域の観客に向けての有力な媒体であることを止めず、統制のとれた計画のもとでは美しい都市景観の要素ともなり得ている。さらに近年では、いわゆる商業ポスターという制約を離れ、ポスターのもつ自己表現の可能性に重きをおいた創造ポスターが数多く見られ、優品もこの分野に多い。

日本のポスターは、こうした欧米の動きに影響されつつ、ほぼ同じ展開を示した。最初は明治後期の美人画ポスターからはじまり、大正初期からは主として食品関係の企業によって多くのポスターがつくられることになった。杉浦非水のヨーロッパ風な作品により一時期が画されたときがあり、杉浦を中心にして大正一五年（一九二六）には七人社が結成された。大正から昭和初期にかけて各種の団体や研究所が設立され、印刷技術の普及発達やヨーロッパの宣伝ポスターの紹介があり、ポスターの質的価値・宣伝媒体価値はとみに高まった。しかし、日本のポスター制作活動が隆盛期に入るのは第二次大戦後になってからである。アメリカの影響をうけた消費革命とその宣伝活動・情報などが大きく日本のデザイン界を刺激したことにも基因して、他の宣伝媒体とともにポスターの水準は国際的なレベルに達した。開拓期から隆盛期にかけて、それぞれの方法や個性を貫いてきたデザイナーとして原弘、伊藤憲治、亀倉雄策、河野鷹思、早川良雄、山城隆一、大橋正らがあげられる。彼らは昭和三〇年（一九五五）に「グラフィック'55」を開き、それまでの成果を示した。なお昭和二六年に結成された日本宣伝美術会（日宣美）が新人の育成に果たした役割は大きい。→グラフィック・デザイン〈高見堅志郎〉

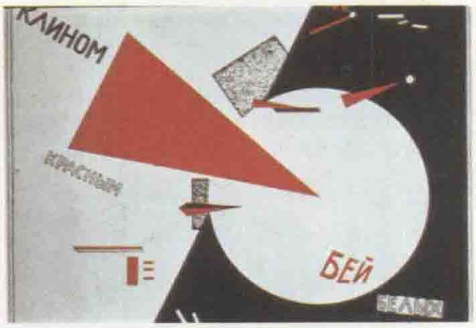
ポスター

1.ロートレック「ムーラン・ルージュ」(1891)
2.ペリュック「フルフル(週刊紙)」(1900)
3.リシツキー「政治ポスター」(1919)
4.カッサンドル「新聞のポスター」(1925)
5.キルヒナー「個展のポスター」(1933)
6.ミューラー・ブロックマン「音楽会」(1970)
7.亀倉雄策「東京オリンピック 1964」(1963)

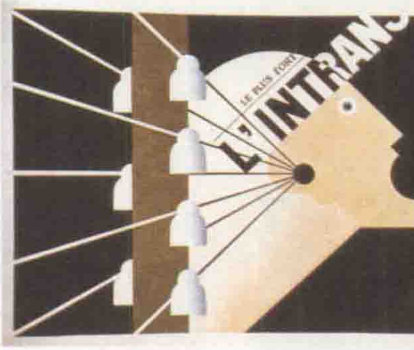


1

2



3



4

5

6

7

ボッシュ「快楽の園」(1500—10ごろ) 油彩板絵 中央パネル220×195cm 左右翼各220×97cm プラド美術館 三連の祭壇画で中央には「快楽の園」が、左翼に「エバの創造」、右翼に「地獄」が描かれている

細田栄之「螢狩り」大判錦絵 夏の年中行事，螢狩りに打ち興じる女性たちを描いた三枚続の一枚

細井広沢 ほそいこうたく (一六五八—一七三五) 江戸中期の儒学者・書家。万治元年一〇月八日遠州(静岡県)掛川に生まれる。名は知慎、字は公謹、通称は次郎太夫、本姓は藤原氏。広沢・玉川・奇勝堂・思貽斎などと号した。学を坂井伯元に受け、のち林鳳岡の門に入った。書を*北島雪山に学んだが、「足下の書は、当時来遊五六輩の中にて一の不器用なり、文字の形醜し。今は今なれども久しく学ばば善書の名を得て人に知られ、書名のみ高く君子の大業を失ふべし。必ず強ひて書を好むことなかれ」といわれ、学書に刻苦し、書家として名をなした。「弓馬餘興」の印を用い、常に士人の矜持をもち、書家とみられることをいさぎよしとしなかった。はじめ柳沢吉保に仕え、山陵修理を建言して用いられ、のち退いて晩年は幕府に仕え与力となった。文武両道に秀で、赤穂義士堀部安兵衛との交友は有名である。また多芸多才で、篆刻をよくし、筆の製法を工夫し、わが国ではじめての正面打法による法帖の製作法を開発した。また唐様の道統を重んじ、二王以来の正統は文徴明にあり、東伝して北島雪山に至り、その正伝は自分にあり、撥鐙法によらぬ書は邪道であると主張した。著書に『紫微字様』『観鵞百譚』などがある。享保二〇年一二月二三日没。〈北川博邦〉

細田栄之 ほそだえいし (一七五六—一八二九) 江戸後期の浮世絵師。本姓藤原、名は時富、通称民之丞また弥三郎、鳥文斎と号した。曾祖父、祖父ともに勘定奉行を勤め、五百石の知行を受ける由緒正しい幕臣であったが、寛政元年(一七八九)わずか数え年三四歳で養嗣子時豊に家を譲って致仕、みずからは浮世絵作画の自由な生活へと入り、文政一二年七月二日、七四歳で没した。画ははじめ狩野栄川院典信に学び、のち浮世絵師鳥居文竜斎についたと伝える。天明年間(一七八一—八九)の末から寛政年間(一七八九—一八〇一)にかけて活躍し、歌麿全盛の美人画界に独自の画風をもって対峙した。栄之の描く美人のタイプは、清長美人を原型にもつ細腰長身の清楚な女性像で、上級武士の出自から発する清澄な美感は、官能美の追求に専念する歌麿の美人画と好対照をなすものであった。版画方面では背地を明るい黄色で塗りつぶす「黄つぶし」の手法を考案し、気品に富む画調を整えることに成功している。『青楼美人六歌仙』『風流略六歌仙』は代表的な揃物であり、また、肉筆画にも傑作が多い。門下に栄昌、栄里、栄亀、栄水、栄深など多くの人材を集め、「細田派」の一派を形成している。〈小林 忠〉

ボッシュ Hieronymus Bosch (Bos) (一四五〇ごろ—一五一六ごろ) フランドルの画家。南オランダのスヘルトーヘンボッス(フランス名ボワ・ル・デュク)に生まれ、同地で没した。彼は*ファン・アイク以後のフランドル絵画のもっとも重要でユニークな存在であるが、その伝記的事実も芸術的な由来もくわしいことはわかっていない。その作品も年代的、形式的および表現内容的に不明、ないしは不可解な点が多い。彼の死後約一世紀たって王位についたスペイン王フェリペ二世が彼の絵の愛好家で保護の手をさしのべた以外は、後世の評価はあまり高くなく、一九世紀末になってはじめて注目されるようになった。この点では彼の後継者でもある*ブリューゲルの場合と似ている。彼の作品には『三王の礼拝』(プラド美術館)のような理解しやすい宗教画と、『快楽の園』(プラド美術館)や『聖アントニウスの誘惑』(リスボン国立美術館)のような不合理で不気味な空想像にあふれた作品とがある。この後者の系列の作品にうかがわれる比喩や象徴は、当時の腐敗した教団への攻撃と見なされており、彼が当時アダム派と呼ばれた異端の教団か、ないしは神秘主義的なロイスブルーク派に属していたとしてその立場からの解明がもたらされているが、今日なお未解決のまま残されている部分が多い。たとえば三幅対の『快楽の園』にしても、神がアダムをイブにひき合わせている左翼の図を別として、他の二幅には燃える廃墟や、怪奇な鳥や獣や、空想的な拷問の道具や、恋に戯れる男女や、悪夢のような呪縛の世界がくりひろげられ、エデンの園がサタンの園であるかのような様相を示している。これが異端の信仰による地上の楽園の幻影か、救済不可能な地獄図の描写かについては説が分かれるが、いずれにしても原罪を限りなく犯す罪深い人間たちの全貌を描いたこの作品は、怪異な空想と細密な写実とが結びついた大絵巻をなし、優美とさえいえる色彩の輝きとあいまって、戦慄と恍惚とがいり

まじった超現実的な幻想美を実現している。これが、この画面のもつ象徴や教訓の意味がもはや判然としなくなった今日でも、見る者に強い感動を与える理由である。なお、最晩年の作といわれる『放蕩息子』(ロッテルダム、ボイマンス美術館)は罪におびえる人間像の表現であり、そこにはすでに「近代」が息づいている。 〈野村太郎〉

ポッター Paulus Potter (一六二五—五四) オランダの画家・銅版画家。画家であった父親に学んで自然を描き、とくに動物を画面効果の中心にすえた写実的な風景画を得意とした。一六四六年にデルフトの画家組合に登録されているが、顧客であったアムステルダム市長の招きにより主としてアムステルダムで制作し、二九歳の若さで同地に没した。代表作には『若い牡牛』(ハーグ美術館)があり、また十数点のエッチングの力作を残している。 〈野村太郎〉

ボッチョーニ Umberto Boccioni (一八八二—一九一六) イタリアの画家・彫刻家。一〇月一九日カラブリアに生まれ、工業学校を卒業したが、早くから文学、芸術を志し、ローマに出て美術学校に通う。ヨーロッパ各地を回り、一九〇八年ミラノに落着いたが、当時の画風は後期印象派の影響とともに、プレ・ラファエル派的アール・ヌーボーの傾向を示し、次いでムンク風の表現主義を展開した。一九〇九年マリネッティと会い、未来派運動に共鳴、翌年「未来派画家宣言」に連署して、*未来主義の中心的指導者となった。一一年、未来派展準備のため*カッラとともにパリにおもむき、盛期キュビスムに直面、その方法を帰国後の作品に活用し、疾走する馬の力動感を表現した『弾性』(一九一二)に結実させた。同年「未来派彫刻技法宣言」を発表、大理石を捨ててあらゆる素材の使用を主張した。また、とくに時間と空間の関係を追究し、『空間の中の壜の拡張』(一九一二)・『空間の中の連続性の形態』(一九一三)などでそれを具体化、さらに彫刻での探求を絵画作品にも及ぼした。一五年、志願兵として兵役に服し、翌年ベロナ近くの砲兵隊で訓練中落馬し、それがもとで八月一六日没した。 〈大島辰雄〉

ボッティチェリ Sandro Botticelli (一四四四／四五—一五一〇) イタリア・ルネサンス期の画家。本名はアレッサンドロ・ディ・マリアーノ・フィリペーピ Alessandro di Mariano Filipepi で、フィレンツェの皮なめし工の家に生まれ、はじめはおそらくフィリッポ・*リッピに師事、次いで*ベロッキョや*ポライウオロから写実主義を学び、『フォルテッツァ』(一四七〇・ウフィーツィ美術館)、『ユディットの帰還』(一四七〇・ウフィーツィ)、『聖セバスチャン』(一四七四・ベルリン国立美術館)などを描いて、自然研究に対する素朴な情熱をみせたが、微妙な曲線の取扱いや感傷的な詩情に早くも独自の性格を現わしはじめる。メディチ家の保護をうけ、それを中心とする人文主義の学者や詩人の古典復興の雰囲気や新プラトン主義の精神に触れ、とりわけアンジェロ・ポリツィアーノの詩に鼓吹されて描いた『プリマベーラ(春)』(ウフィーツィ)は、詩的精神と自然研究との美しい結晶ともいえる。一四七八年、メディチ家に対するパッツィ陰謀事件の犯罪者処刑図の壁画制作を委嘱されたとき、*カスターニョのアルビッツィ陰謀者処刑図を学んだらしく、そのときの壁画はこわされて成果は明らかでないが、八〇年にオンニサンティ聖堂に描いた『聖アウグスチヌス』の壁画に、カスターニョの峻烈なリアリズムの影響が認められる。しかし、カスターニョの影響も結局は一時的なもので、八一年にはサン・マルティーノ聖堂に甘美な『受胎告知』を描き、また感傷的な『マニフィカートの聖母』(ウフィーツィ)や『書物の聖母』(ミラノ、ポルディ・ペッツォリ美術館)もこのころの作である。八一年から翌年にかけて、*ギルランダイオや*ペルジーノらとともに教皇シクストゥス四世に招かれ、ボッティチェリが総監督となって、バチカン宮*システィーナ礼拝堂の側壁の装飾(『モーゼの生涯』など)に従事した。八二年フィレンツェに戻り、それからの約一〇年間、ローマでの仕事で自信を得た彼は、次第に写実を無視して独自の画境をひらき、もっとも充実した円熟期を展開する。『聖母子と二人の聖ヨハネ』(一四八五・ベルリン)、『マルスとビーナス』(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)、『トルナブオーニ・レンミ家の別荘から出た壁画』(ルーブル美術館)、『ビーナスの誕生』、『メラグラーナの聖母』『サン・バルナバの聖母』(以上ウフィーツィ)などがあり、なかでも『ビーナスの誕生』は、写実主義を無視し、様式化した表現や曲線の妙味を駆使して、装飾的構図の中に詩的世界を現出した傑作である。

その後の作品は、『受胎告知』(一四八九・ウフィーツィ)や『聖母戴冠』(一四九〇・ウフィーツィ)のように、次第に神秘的な傾向をみせはじめる。あたかも九一年にドメニコ会の傑僧ジローラモ・サボナローラがサン・マルコ修道院長に着任して、メディチ家の異教主義的政策やフィレンツェの退廃的世相を激しい予言者的な説教で攻撃しはじめるに及び、ボッティチェリはこの説教に魅せられてますます神秘的な傾向を強めるとともに、またダンテの『神曲』の挿絵に熱中して造形芸術家としては自滅の道をたどった。『カルンニア(誹謗)』

1

2

3

ボッティチェリ
1.「ビーナスの誕生」(1485ごろ)　油彩カンバス　175×278.5cm　ウフィーツィ美術館　天神(ウラノス)の陽物が切断されて海へ投げ落とされ，その泡(アプロス)から美神が誕生する神話の表現
2.「ユディットの帰還」(1470)　テンペラ板絵　31×24cm　ウフィーツィ美術館　ユディットがバビロニアの将軍ホロフェルネスの首級をあげて帰途につく情景を描く
3.「聖母子像」(1468ごろ)　テンペラ板絵　93×69cm　ルーブル美術館

(ウフィーツィ)、『ピエタ』(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)、『ゲッセマネの丘の祈り』(グラナダ、カピーリア・レアール)、『聖ヒエロニムスの最後の聖餐』(ニューヨーク、メトロポリタン美術館)などが、この傾向をみせている。九八年のサボナローラの殉教後は、ボッティチェリはその悲しき追随者として予言者的な神秘主義に変貌し、一五〇一年の『神秘の降誕』(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)や『神秘の十字架』(アメリカ、ケンブリッジ、フォッグ美術館)のような神秘的幻想に満ちた作品を描いた。〇四年にミケランジェロのダビデ像の設置場所を審議する委員会に、*レオナルド・ダ・ビンチらとともに出席しているが、その後はほとんど制作をやめ、消息を絶った。一五一〇年五月一七日フィレンツェで没し、同地のオンニサンティ聖堂に葬られた記録だけが残されている。〈摩寿意善郎〉

ポップ・アート　〈上〉ウォーホル「マリリン・モンロー」(1962)　82×114cm　〈右〉R・ハミルトン「トラファルガー広場」(1965—67)　油彩と写真　81×122cm　ワルラー・リヒヤルツ美術館

摩寿意善郎解説『ファブリ世界名画集13　ボッティチェリ』(一九六九・平凡社)▽美術出版社編『ボッティチェルリ』(一九六八・美術出版社)▽『フィレンツェの美術4　ウフィーツィ美術館I』(一九七二・小学館)

ポップ・アート pop art　ポピュラー・アートの略語。一九五〇年代の末から六〇年代の初頭にかけて、ロンドンとニューヨークを中心にあらわれ、その後国際的に波及した新しい芸術傾向をいう。一部からニュー・リアリズムとよばれるように、抽象表現とは対立するものだが、しかしその特徴は、これまでの美術が目ざした、勿体ぶった美感の逆説であるかのように、きわめて日常的で大衆的な映像を、これまたマス・メディアから借りてきた単純な技法によって表わすところにあった。代表的な作家としては、漫画風の表現に印刷の網目まで描き入れるリヒテンシュタイン Roy Lichtenstein (一九二三—)、女優モンローの顔やトマトジュースの罐を幾列にもくり返すウォーホル Andy Warhol (一九三〇—)、極彩色の裸婦図に異彩を放つウェッセルマン Tom Wesselman (一九三一—)、自動車やスパゲッティを断片的に組合せるローゼンクイスト James Rosenquist (一九三三—)、巨大なハンバーガーをつくる*オルデンバーグらがおり、またイギリスで活躍するリチャード・ハミルトン Richard Hamilton (一九二二—)、ピーター・ブレイク Peter Blak (一九三二—)、キタイ Ronald B. Kitaj (一九三二—)らがあげられる。〈富山秀男〉

ルシル・R・リパード著、宮川淳訳『ポップ・アート』(一九六七・紀伊国屋書店)

ホッベマ Mindert Hobbema (一六三八—一七〇九)　オランダの風景画家。アムステルダムに生まれ、同地で没した。彼はおそらく一六五七年ごろから、*ロイスダールの弟子であったと推定され、六二年ごろまでの作品にはその影響が強い。以後独自の画風をひらき、六八年まで、主として池や広い道によって視野をさえぎられる水車小屋や森のある風景を、明るい緑や褐色や、繊細なグレーの色調を用いて描いた。ロイスダールのロマン派的な幻想風景とは対蹠的な、明るい自然の姿が彼の作品の特色である。六八年に結婚し、アムステルダム市の葡萄酒および油の計量器検定官として働き、そのため絵画は放棄したかに見えたが、八九年代表作と目される『ミッデルハルニスの並木道』(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)は遠近法を大胆にとりいれ、師のロイスダールに比肩する手腕を示した。また『水車のある風景』(同)も秀作として知られる。〈野村太郎〉

ホドラー Ferdinand Hodler (一八五三—一九一八)　スイスの画家。ベルンの貧しい指物師の家系に生まれ(三月一四日)、五歳で父を、一四歳で母を失い、苦学してジュネーブの美術学校に学ぶ。初期には*コローや*クールベの影響を受け、職人や手工業者など身近な生活環境や風景を題材にとり写実的な手法から出発した。のち次第に画面に明晰で厳格な秩序を追求し、モニュメンタルな寓意画『夜』(一八九〇・ベルン美術館)で世の注目を集めた。その画風は水平・垂直の線上に対象を強調して置き、形態と色彩をシンメトリカルに配置することによって個を超えた類型を見出そうとする一種の象徴主義といえる。『夜』と一対をなす『昼』(一九〇〇・ベルン美術館)、壁画『イエナの学生の出発』はその代表作。写実から象徴へ、ユーゲントシュティル風の装飾から寓意への転換を果たした彼は*表現主義の先駆と目される。〈野村太郎〉

ボナール Pierre Bonnard (一八六七—一九四七)　フランスの画家。一〇月三日パリ郊外セーヌ県フォントネ・オー・ローズに生まれる。はじめ父のすすめで法律を学んだが、絵に興味をもち、かたわらアカデミー・ジュリアンや美術学校に通って、セリュジエ、*ドニ、*ビュイヤールらと親交を結んだ。一八八九年、絵画に専念する決意を固め、*ゴーギャンの感化のもとに彼らと反印象派集団である*ナビ派を結成。同時に日本の浮世絵版画から強い影響をうけ、平面的・装飾的な表現を試みて、一時はボナールでなくジャポナールだといわれたくらいだった。そして一八九一年からアンデパンダンやナビ派の展覧会に出品、九六年デュラン・リュエル画廊で最初の個展を開催した。こうして初期には、黒褐色を基調とした渋い色感によってパリ市民の日常生活を点描風に象徴的に描いた。やがて四〇歳代に入って灰色調から徐々に明色調へと移行、独特な視覚からとらえる機知的な構図によって、風景や、湯浴みする裸婦、静物や人のつどうなごやかな室内の情景などを、素朴なうちに都会人的な甘美な情感をこめて描出し、ビュイヤールと並ぶ代表的なアンチミストとして高く評価された。この色彩への関心は年とともにいっそう深まり、六〇歳を過ぎると、あざやかな明色の調和を追って次第に対象の説明から離れ、絢爛たる明色の交響する独自の色彩世界を確立して「色の魔術師」と呼ばれた。第二次世界大戦中

ボナール　〈左〉「食卓の一隅」(1935)　油彩　67×63.5cm　パリ国立近代美術館　色彩が構図の中心的役割を果たしている作品　〈右〉「浴みする裸婦」(1937)　油彩　93×147cm　パリ　プチ・パレ美術館　光の効果を重視した作品で，ほのぼのとした暖かさが感じられる

は南フランスのル・カンネに引きこもって制作したが、戦後まもない四七年一月二三日同地で病没した。油絵のほか、グァッシュや水彩、また石版画にも数多くの佳作を残している。〈富山秀男〉
□アンドレ・フェルミジエ解説、木島俊介訳『ボナール』(一九六九・美術出版社) ▽大岡信解説『現代世界美術全集16　ボナール／マティス』(一九七二・集英社)

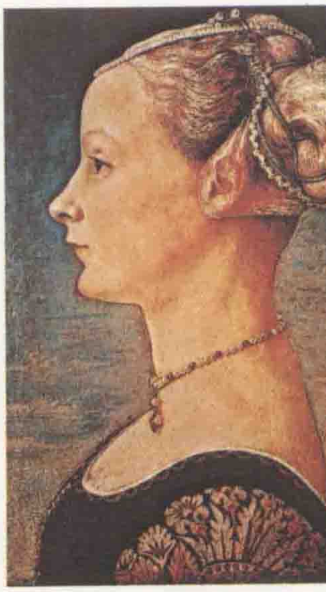
ボニントン　Richard Parkes Bonington (一八〇二—二八)　イギリスの画家。一〇月二五日ノッティンガムシャーに生まれ、その生涯をフランスで送った。一八一七年家族とともにカレーに移住し、同地とパリで学んだ。風景画に専念し、一八二四年パリのサロンで金賞を得た。ベネチア派の影響下に新鮮な色彩と大気描写、明快な構図で自然を描き、*ドラクロアをはじめ多数のフランス人画家の賞賛を得、とくに*バルビゾン派の画家に影響を与えた。三度目の故国訪問中に九月二三日肺結核によりその生涯を閉じた。〈田中文雄〉

ホフマン　Josef Hoffmann (一八七〇—一九五六)　オーストリアの建築家。ウィーンの美術学校で建築を学び、オットー・*ワーグナーに深い影響を受ける。一八九七年ウィーン*分離派を結成、師の合理主義を推進させるというよりも洗練された感覚面で、過去からの「分離」をめざした。一九〇三年にはコロマン・モーゼルらとウィーン工房を設立して、工芸界の刷新にたずさわる(三三年閉鎖)。代表作であるブリュッセルのストックレー邸(一九〇五—一一)も、こうした高雅な趣味性につらぬかれている。一四年の*ドイツ工作連盟のケルン博ではオーストリア館を設計し、分離派以来の成果を示した。そのころより台頭する*グロピウスらの近代合理主義の風潮はホフマンの地位を危くするのだが、新しい波を機敏に受けとめつつ、その後もウィーンのための建築活動に大きく貢献した。〈高見堅志郎〉

ホーホ　Pieter de Hooch (一六二九ごろ—八三)　オランダの画家。ロッテルダムに生まれ、アムステルダムで没した。庶民の風俗画を得意とする。初期の作品には*レンブラントの影響が強い。その後次第に自己の作風を確立し、とくに室内画において*フェルメールと並ぶ才能を発揮した。ハーグ、デルフトおよびアムステルダムで活躍したが、一六五五—六五年のデルフト時代の制作がもっとも高く評価される。晩年は庶民の生活を去って上流階級に迎合する作品を描いたため生気を失った。代表作『地下室の戸口にて』(アムステルダム国立美術館)、『少女の手をひく女中』(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)。〈野村太郎〉

ホーマー　Winslow Homer (一八三六—一九一〇)　アメリカの画家。二月二四日ボストンに生まれた。石版画工の修業後、雑誌『ハーパース・ウィークリー』の挿絵画家となり、南北戦争の従軍記録画で賞賛を博した。さらに美術学校で素描を学ぶが、水彩画と油彩画はほとんど独学で技術を身につけた。戸外での自然描写と、明快な光線と色調による描写は印象派と共通するが、ホーマーは対象を重視し、明確な表現をすすめた。アメリカ東部・南部の風景を愛し、また自然のなかに生きる人々の生活を一生涯描きつづけた。通俗的主題の選択と叙情性をまじえた平易な自然主義描写は、欧風一辺倒のアメリカ画壇に新風をふきこみ、一般の支持を得た。九月二九日メーン州プルーツ・ネックで没。〈田中文雄〉

ポライウオロ　Antonio del Pollaiuollo (一四二九—九八)　イタリア、*フィレンツェ派の金工家・彫刻家・画家。*ドナテロと*カスターニョの弟子で、*バルドビネッティの影響も強い。はじめ金工家として出発し、やがて青銅彫刻を学び、一四六〇年ごろからは弟ピエロ Piero Pollaiuollo (一四四三—九六) とともに絵画活動も始める。絵ははじめカスターニョの影響による印刻的な線描表現をしていたが、ガリーナ・ピラの壁画『踊る裸人』を描いたころから、人体に対する解剖学的関心と古代芸術への興味を示しだす。そして、その後の『アンタエウスと戦うヘラクレス』と『ヒドラと戦うヘラクレス』(ともにウフィーツィ美術館)では、深い解剖学的知識を駆使して激しい動きと複雑な姿態を迫真的に描写して、この期の自然主義者としての徹底をみせた。しかも彼は筋肉の躍動美の表現だけでなく、『ダビデ』(ベルリン国立美術館)のような優雅な姿態描出や『婦人横顔像』(ミラノ、ボルディ・ペッツォーリ美術館)のような洗練された線の手法も持ち合わせていた。さらに『聖セバスチャンの殉教』(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)の背景に見られるように、自然の実感に即した新鮮な風景描写もよくした。彫刻においても『アンタエウスと戦うヘラクレス』(バルジェロ美術館)のような自然主義的作品があるが、さらにローマで、弟ピエロも参加して制作した教皇シクストゥス四世とインノケンティウス八世の両墓碑は、青銅技術の非常な多様性で墓碑構成に新生面を開いた。〈久保尋二〉



ポライウオロ　「婦人横顔像」　テンペラ板絵　46×34cm　ミラノ　ボルディ・ペッツォーリ美術館　アントニオは弟のピエロを助手として協力させていたので，作品は区別しがたい場合がある。この婦人像は，かっては別人の作とされ，その決定に異論が多かったが，今日では線の扱いの美しさから彼に帰せられている

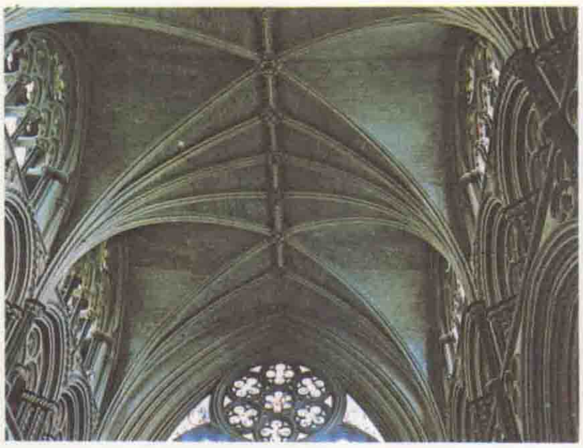
堀口捨己　ほりぐちすてみ (一八九五—　)　建築家。明治二八年一月六日、岐阜県生まれ。大正九年(一九二〇)東京帝国大学建築学科卒業。同年、同志とともに分離派建築会を起こして、日本の近代建築運動のさきがけとなった。初期の作品はドイツの表現主義やオランダの国土主義的建築の影響を受けたが、やがて明快な機能主義的作風に移った。木造の和風住宅にすぐれた作品が多い。代表作に若狭邸(一九三七)、名古屋八勝館中店(一九五〇)、著書に『利休の茶室』(一九四九)などがある。〈大河直躬〉

ポリュクレイトス　Polykleitos　古代ギリシアの彫刻家。生没年は不明だが、シキュオンに生まれ、アルゴスのアゲライダスに学び、のちアルゴスの市民権を得たと伝えられる。*フェイディアスに比肩される古典前期(前五世紀)のもっとも著名な彫刻家で、青銅彫刻に秀で、男性立像の理想的形態をつくり上げた。彼は指・掌・前腕・上腕などの人体の各部分のもっとも美しい比例を数的、理論的に算出し、それを『カノン』(規範)と題する書物に著した。有名な『ドリュフォロス』(槍をかつぐ青年)ならびに『デュアドゥメノス』(勝利の紐を結ぶ青年)の像はその比例にもとづいて制作されたもので、支脚と遊脚の関係を見事に処理したこれらの像は律動的な青年立像の理想像となった。今日ではその著作も青銅の原作も失われ、ローマ時代の大理石の模刻が数体残されている。これによれば、人体のもっとも美しい比例は頭部が全身長の七分の一を占めている。他に彼の作としては競技者『キュニスコス』、フェイディアスらとの競作『アマゾン』などが知られる。また、前四二三年以後に再建されたアルゴスのヘラ神殿の座像の本尊も彼の作で、この像は黄金と象牙の像であったと伝えられる。〈前田正明〉

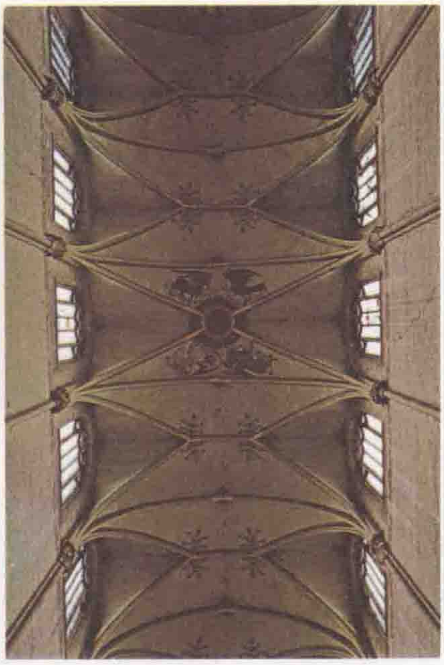
ボルス　Wols (一九一三—五一)　ドイツ生まれの画家。本名はシュルツェ Alfred Otto Wolfgang Schülze で、五月二七日ベルリンに生まれ、九月一日パリで没した。はじめ写真を学び、*モホリ=ナジに刺激されて、一九三二年パリに出た。ここで彼は*シュルレアリスムのグループと交わり描画をはじめた。三七年パリ万国博覧会のカメラマンに採用されたが、この前後、絵画、音楽、文学など多方面に関心をもち、また生活のために各種の職業につく。第二次大戦中南フランスで絵画に親しみ、四七年パリで初の個展。カフカやサルトルの挿絵を描いて注目された。作風は繊細な線の軌跡による夢幻的な抽象画で、タシスムの先駆として死後名声があがった。〈野村太郎〉
□滝口修造他解説『ヴォルス』(一九六四・みすず書房)

ポルタ　Giacomo della Porta (一五四一—一六〇四)　イタリアの建築家。ローマに生まれ、はじめミケランジェロのもとで修業するが、のちに*ビニョーラの影響を強く受け、一六世紀後期のイタリア建築における*マニエリスモを代表する一人となる。ミケランジェロの設計によって造営が進められたカピトリーノ丘のパラッツォ・コンセルバトーリや*サン・ピエトロ大聖堂のクーポラ(一五八八—九〇)は、ミケランジェロの死後いずれもポルタによって大きく修正されたうえ完成されている。一五七二年以降彼はビニョーラによって着手されていたジェズ聖堂の正面の完成に尽力したが、ここでもまた修正を加えており、その後彼がローマに設計したサンタ・マリア・ディ・モンテ聖堂(一五八〇—八二)やサン・タタナジョ聖堂(一五八〇—八三)の正面の設計はいずれもジェズ聖堂の正面を手本にしている。〈浜谷勝也〉

ボールト　vault　切り口がアーチ状をなす天井や屋根をいい、日本では俗に「かまぼこ形屋根」などとよぶ。はじめは竹や束ねた葦などでつくられたらしいが、前三〇〇〇年ごろから煉瓦(れんが)や



↓3　　2↑　　1→



ボールト

1. ドイツのウルム僧院教会堂の身廊部天井見上げ（1377—1419）
2. イギリスのリンカン大聖堂のゴシック式ボールト（12—13世紀）
3. ハンブルク中央駅（20世紀初頭）

石で築かれ始めた。長さ八・五メートル、幅三メートル余の見事な煉瓦造ボールトが、メソポタミアのテペ・ガウラ遺跡で発見されている。西洋ではローマ時代に本格的な建築方法として発展し、ゴシック建築で一つの頂点に達した。東洋でもインド建築、クメール建築などに見られる。近代でも鉄骨と板ガラス、鉄筋コンクリートなどによって、柱のない、大きな空間をつくるのに使われ、曲面構造の一つとして将来の発展の余地は大きい。

構法からみて二つに大別される。一つはボールトが壁の延長としてつくられるもの、他の一つはアーチ状の骨組（リブという）をつくり、リブのあいだを他の材料で埋めた形式である。前者は重量が大きく、それを下の壁体でささえるため、壁に大きな窓をあけにくいが、全体が均一な構造体となる特質がある。後者はリブによって全体をささえうるので、重みを下の柱に集めることもでき、ゴシック建築がこの形式を極限まで発展させた。もっとも、ゴシック建築のリブは、このような力学的考慮よりは、内部の空間を筋立ったものにしたいという、空間表現上の要求から発展したとみられている。〈小林文次〉

ホルバイン（父子） Holbein　一五、一六世紀に活躍したドイツの画家父子。

(1)ハンス・ホルバイン（父） Hans Holbein der Älter（一四六五ごろ—一五二四）アウグスブルクに生まれ、イーゼンハイムで没した。*ワイデンおよび*ションガウアーの刺激を受けて主として生地で活躍。のちイタリア・ルネサンスの影響を受けたが、ドイツ後期ゴシックの伝統を守って肖像画および祭壇画に、輪郭線の明瞭な形象と、対象の細密描写および落着いた色調の彩色を追求した。代表作に『セバスティアン祭壇画』（ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク）がある。彼はゴシックからルネサンスへの過渡的な画家で、新時代の栄光は同名の息子に遺贈されている。

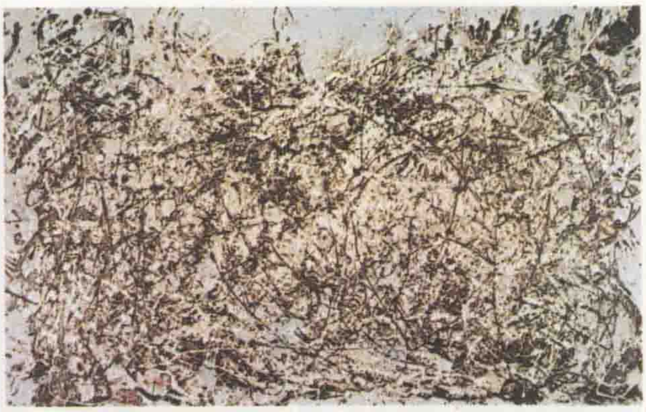
(2)ハンス・ホルバイン（子） Hans Holbein der Jüngere（一四九七/九八—一五四三）(1)の次子。アウグスブルクに生まれ、ロンドンで没した。最初同名の父について絵を学び、のちブルックマイル Hans Burgkmair（一四七三—一五三一）の感化を受けた。一五一五年バーゼルにおもむき、二六年まで滞在する。この間にロンバルディアおよびフランスを旅行し、またバーゼルの有力な出版者フローベン Johann Froben（一四六〇ごろ—一五二七）の紹介で人文学者エラスムスやその友人でイギリスの政治家トーマス・モーアを知った。二六年から二年間ロンドンで制作。二八—三二年ふたたびバーゼルに住んだが、ドイツの荒廃を嫌ってロンドンへ脱出。三六年以後ヘンリー八世の宮廷画家となって生涯を終えた。彼は*デューラーにつぐドイツ・ルネサンスの画家で、とくに肖像画にすぐれ、初期の作品『死せるキリスト』（バーゼル美術館）で見せた透徹した写実の眼光と卓抜な性格描写の手腕を発揮して、『市長マイヤーのマドンナ』（ダルムシュタット美術館）、『ロッテルダムのエラスムス』（ルーブル美術館）、『使節たち』（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）、『ヘンリー八世』（ローマ国立美術館）などの傑作を生んだ。

なおハンス（子）の兄アンブロジウス・ホルバイン Ambrosius Holbein（一四九四—一五一九ごろ）も画家で、木版画の下絵画家として活躍、銀尖筆やペンのデッサンを多数のこしている。アウグスブルクで夭折、前二者とくらべあまり知られていない。〈野村太郎〉

ホルバイン（子）「市長マイヤーのマドンナ」（1525—26）油彩板絵　ダルムシュタット美術館　神聖な聖母子と，寄進者たちの世俗的な要素の混交が効果をあげている

ポロック Jackson Pollock（一九一二—五六）アメリカの抽象画家。一月二八日にワイオミング州コディに生まれ、ロサンゼルスとニューヨークで学ぶが、アメリカの中西部派の指導者トマス・ベントン Thomas Hart Benton（一八八九—一九七五）に師事したことが彼の将来に多大な影響をもたらした。最初表現主義的傾向の風景画などから出発するが、三〇年代後半から特定のモチーフを抽象化し、激しい筆のタッチを重ねる表現的抽象へと進んだ。四七年にいたり、床上に延べた画布に工業用ペイントを滴らせて、その軌跡や斑点を重ねてゆく独自な技法を開発し、この技法による抽象絵画で一躍その名を高めた。この新しいタイプの抽象作品は作者のダイナミックな制作行為を直接画布に記録するものであり、*アクション・ペインティングの名を与えられ、また幾何学的な構成の抽象芸術と対立し激しい表現性を強調するところから抽象表現主義（アブストラクト・エクスプレッショニズム）ともよばれた。六〇年代の美術界に多大な影響を与えたが、不慮の交通事故で八月一一日に世を去った。写➡558〈田中文雄〉

ボローニャ派 ——は scuola bolognese　北



ポロック「ペインティングNo.1」(1948) 油彩 172.8×253.0cm ニューヨーク近代美術館 たらし込みの手法で描かれたアクション・ペインティングの初期の作品

イタリアの古都ボローニャを中心として栄えた絵画の流派。一五世紀前半までは、まだ伝統的なビザンティン画風が支配的であったが、後半から地理的関係上フェラーラ派との接触が強まり、とくに一四七〇年以降、フェラーラ派のロレンツォ・コスタ Lorenzo Costa（一四六〇—一五三五）がこの地に移住するに及んで大きな影響を与えることになる。この地出身のフランチア Francia（本名 Francesco Raibolini・？—一五一七）は彼から学び、また*ウンブリア派の*ペルジーノからも摂取して甘美で温雅な画風を樹立した。彼の画風はその弟子ビティ Timoteo Viti（一四六九—一五二三）から*ラファエロにまで伝えられるが、一般的にみて一五世紀後半から一六世紀前半までのこの画派は、イタリア画壇では概して不振であった。ところが一六世紀後半、この地出身のロドビコ・*カラッチの唱導する盛期ルネサンス様式の折衷主義は、一躍同派を一七世紀のイタリア画壇の主導的地位にまでのしあげた。すなわちロドビコは従兄弟のアゴスティーノおよびアンニバーレとともに、一五八九年にボローニャにいわば美術学校「アカデミア・デリ・インカミナーティ」(これの創設年については諸説あり)を創設、*コレッジョ、アンドレア・デル・*サルト、*ティツィアーノ、*ティントレットをはじめ、*ミケランジェロやラファエロらのすぐれた先人の各種技法を組織的に研究してそれを教授し、そこから多くの英才を輩出させ、同派の一大隆盛を現出させた。このアカデミアから、グイド・*レニをはじめアルバーニ Francesco Albani（一五七八—一六六〇）、*ドメニキーノ、*グェルチーノら、多数のすぐれたバロック画家が育っていった。〈久保尋二〉

ボロミーニ Francesco Catelli Borromini（一五九九—一六六七）イタリアの建築家・彫刻家。イタリア・バロック建築の代表者。九月二五日コモ湖に近いビッソーネに生まれる。幼少時をミラノで過ごし、一六一七年ローマに出て、はじめ*マデルナに、のち*ベルニーニに彫刻を学んだとされる。サン・ピエトロ大聖堂やパラッツォ・バルベリーニでベルニーニと共働。しかし彼の主活動は建築で、この分野で新生面を開いた。主要作品には、ローマのサン・カルロ・アレ・クアトロ・フォンターネ聖堂（一六三四—六七）や、サピエンツァ大学内庭のサンティーボ聖堂（一六四二—五〇）、ナボナのサンタグネス聖堂、フラスカーティのパラッツォ・ファルコニエーリ（一六三八—四一）などがある。彼の建築の特徴は、それ自体の確固たる空間美を追究する従来の建築理念から大きく離れ、空間と建築の量体を一つに融解して絵画的に構成する、まったくバロック特有の美的理念であった。そのあまりにも自由奔放な作風には、反対も多かったが、イタリアはもちろん、フランスやドイツの一八世紀建築に大きな影響を与えた。しかし、社会的な名声ではベルニーニに圧倒され、晩年は失意のうちに六七年八月二日六七歳でみずから命を絶った。〈久保尋二〉

本阿弥光悦 ほんあみこうえつ（一五五八—一六三七）琳派の巨匠。京都の人。永禄元年生まれ。名は次郎三郎、太虚庵・自得斎・徳友斎と号した。本阿弥家代々の家職は、刀剣の鑑定・磨礪・浄拭であるが、なかでも至難の浄拭をもっとも得意としたといわれる。古典に関心深く、茶道に執心で、また熱烈な法華宗信徒でもあり、その豊かな教養は、非凡の才とあいまって、偉大な芸術家光悦を生んだ。元和元年（一六一五）徳川家康から洛北鷹ケ峯に地を拝領したので、ここに一族や多くの工芸家と移り住んでいわゆる光悦村をひらき、新しい芸術の指導者として琳派の温床をつちかい、近世初頭の日本美術史上に偉大な足跡を遺し、寛永一四年二月三日没した。

書画・漆芸・陶芸ともに世に秀れたが、ことに能書で聞え、近衛三藐院・松花堂昭乗と並んで寛永の三筆といわれ、独特の書風の光悦流を開いた。その特色は書体に肥痩のコントラストがいちじるしく、かつおおらかに豊満で、装飾味に富んでいる。その書風によくマッチした豪奢な金銀泥下絵の料紙に、和歌を書いて書画一如の美を発揮した傑作に、四季草花絵や鹿絵・鶴絵の和歌巻、あるいは新古今集色紙帖や慶長一一年（一六〇六）書付和歌色紙などがある。その書画一体の意匠は古典にもとづくとはいえ、その表現には光悦独特の趣があふれている。同じことはまた蒔絵硯箱についてもいえる。光悦の蒔絵は、意匠を彼が漆工に授けて施工させたものとみられるが、その意匠は多く古典の歌絵にならったものながら、その斬新かつ警抜な器形や図案は、まったく光悦その人の天才的な発想に成るもので、鉛などの使用にも素材的感覚の卓抜したことがしのばれる。光悦蒔絵の本領は、まさにかかる点に存するものといってよいが、その代表作に『舟橋蒔絵硯箱』『左義長蒔絵硯箱』『忍草蒔絵硯箱』あるいは『鹿蒔絵笛筒』などがある。

本阿弥光悦〈左〉「和歌巻」部分 縦33.7cm 東京 畠山記念館 金銀泥の下絵に記された「古今集」の巻物の断簡〈右〉楽焼茶碗 銘「雪峰」 高さ9.5cm 口径11.6cm 東京 畠山記念館 光悦七種のなかに数えられる名品で、口辺にかけられた白釉を峰の白雪にたとえた銘らしい

光悦の楽茶碗も作風の自在で豪宕な点で天下独歩のもので、なかでももっとも秀れた作は、鷹ケ峯で焼いたいわゆる鷹ケ峯焼である。楽焼の師は楽家の常慶・のんこう父子で、はじめは土や釉も楽家に求め、楽家の窯で焼かせたが、のちには鷹ケ峯の土で造り自窯で焼いた。その作風では、烈しいロべらや竪べら、あるいはつぶれたような高台など、特有ともみられ、赤茶碗にいちじるしい窯破れも魅力ある特色で、赤土に俗に光悦釉といわれる光沢美しいビードロ釉のかかった、鮮美な光悦赤は独特である。不二山は特に有名だが、赤の毘沙門堂・雪峰・加賀光悦・雪片・黒の雨雲・時雨・飴の紙屋など、それぞれに趣を異にしてすばらしい。〈満岡忠成〉

参 岡田譲他著『光悦』（一九六四・第一法規）

本願寺 ほんがんじ ⑴西本願寺 京都市下京区堀川通花屋町下ル本願寺門前町。⑵東本願寺 京都市下京区烏丸通七条上ル。

本願寺は浄土真宗の本山である。もとは、親鸞の没後、末娘の覚信尼が文永九年（一二七二）に東山の大谷に廟を建てたのに始まり、亀山天皇から久遠実成阿弥陀本願寺の寺号を賜ったといわれる。覚信尼は留守職に長子覚恵を当て、その子覚如へと継がれたが、留守職をめぐって唯善との間に紛争がおこり、覚如は一件落着後に、善鸞の長子を第二世とし、みずからは第三世を称した。以後代代子孫がこれを継ぎ、血脈相承の制が定まった。第八世蓮如に至ると宗勢は大いに上がったものの、

本願寺 〈右〉飛雲閣 西本願寺の東南に建つ数寄屋風の庭園建築で，秀吉が建てた聚楽第にあったものを寛永年間に移したと伝える。国宝 〈左〉西本願寺唐門 書院の表門で，桃山風の典型的な唐門。国宝

一方法難もあいつぎ、東山大谷の本願寺は寛正六年(一四六五)叡山の衆徒に焼かれ、蓮如は難を近江、北陸、山城の山科などに点々と避けてまわった。そして第一〇世証如のとき、大坂の石山本願寺に拠点を据えた。しかし織田信長は第一一世顕如の坐す石山を攻め、顕如は紀州鷺森に退去した。その後豊臣秀吉は天正一九年(一五九一)京都堀川に本願寺の再興を許した。これが今日の西本願寺で、正式には本派本願寺という。しかし真宗教団の強大化を恐れた徳川家康は本願寺の二分化を策し、慶長七年(一六〇二)教如をして新たな一寺を創立させた。これが東本願寺で、大谷派本願寺という。現在の西本願寺は、元和三年(一六一七)の火災後の再興であり、東本願寺は元治元年(一八六四)に炎上、明治二八年(一八九五)の再建によるが、互いに東西数町をへだてて、壮大な寺観を競っている。

〔美術〕建築では、国宝の大書院(江戸)が入母屋造、本瓦葺、妻入の大建築で、対面所と白書院からなり、対面所は鴻ノ間ともよび、約二百畳敷の大広間で上段ノ間に床・違棚・帳台構・付書院を設け、天井は折上格天井である。下段の大広間は格天井で、境に鴻の透彫欄間がある。なお、上段の金地着色張良四皓を引いて恵帝に謁するの図貼付は狩野探幽筆と伝える。下段の金地着色松鶴図襖絵は伝渡辺了慶筆。白書院もよく整った書院造をみせ、これらは一時は伏見城の遺構とも伝えられたが、現在では三代将軍家光の上洛殿で、寛永年間(一六二四―四三)の建築と考えられている。黒書院(江戸)は重層寄棟造、柿葺で、伝廊が付属する。明暦二年(一六五六)の建築である。二棟の能舞台(桃山)のうち北能舞台は天正九年(一五八一)のもので、厳島神社の室町時代能舞台に次いで古く、国宝である。もう一棟は、正面に桐の大蟇股を置く重文建築。唐門(桃山)は入母屋造の前後に軒唐破風をかけた四脚門で、孔雀・霊獣・中国故事・唐獅子など豊富な彫刻に埋められており、世に日暮門と呼ばれる。飛雲閣(桃山)は柿葺の三層楼で、初層向って左に大唐破風、右に入母屋破風、第二層は軒唐破風、第三層は寄棟造で、照り屋根と起り屋根を併用するなど、屋根の豊富な変化がこの建築の見所である。内部は書院造になり、上々段の大きな窓は風変りである。大唐破風の下は舟着になっている。また建物の東に茶席が付属する。三層楼を住宅的数寄屋好みにしたおもしろい建築で、聚楽第の遺構と伝えて有名である。

このほか重文には、阿弥陀堂・御影堂(江戸)や、玄関・浪ノ間・虎ノ間・太鼓ノ間(桃山)がある(以上西本願寺所在)。

梵鐘 〈右〉妙心寺梵鐘(奈良時代) 総高151.0cm 口径86.0cm 日本で紀年銘(文武2年)のある最古の梵鐘。鐘全体の形は口径に比して鐘身が高く，胴の張りは目だたない
〈左〉神護寺梵鐘(平安時代) 総高148.0cm 口径80.5cm 古来，その銘によって三絶の鐘とよばれる名鐘で，池の間四区にその銘が鋳出されている

絵画では国宝に紙本墨画『親鸞聖人画像』(鎌倉)がある。世に「鏡御影」といい、粗い筆ながら、似絵の大家藤原信実の子専阿弥陀仏が描いた親鸞の寿像。なおこれに付属して絹本着色の『安城御影』一幅も指定を受けており、建長七年(一二五五)法眼朝円の作で、画面を損じているが、親鸞自筆による経典要文の書入れがある(以上西本願寺)。重文では、東本願寺に紙本着色『本願寺聖人伝絵』四巻(室町)、紙本着色『善信上人絵』二巻(室町)が、西本願寺に、紙本着色『慕帰絵詞』一〇巻(室町)や絹本着色『雪中柳鷺図』一幅(中国・元)がある。

書では国宝の『三十六人歌集』三七帖(藤原)が有名。粘葉装の小形本で、ことに料紙は意匠の粋をこらしたもので、色紙・染紙を切り継ぎ、重ね継ぎ、あるいは破れ継ぎにし、紙面には金銀の切箔・砂子・野毛を散らし、または蝶鳥・草花・山水を押し、そのほか葦手絵・墨流など、あらゆる技巧をおり混ぜている。『熊野懐紙』一巻(鎌倉)は正治二年(一二〇〇)切目王子で詠まれたもので、後鳥羽天皇以下一一通の和歌懐紙を納めている。『観無量寿経註』『阿弥陀経註』各一巻(鎌倉)は親鸞の自筆本(以上西本願寺蔵)。『教行信証』六冊(鎌倉)も親鸞の自筆で、坂東本とよばれる(東本願寺蔵)。〈斉藤 孝〉

梵鐘 ぼんしょう

時を知らせるために打鳴らすもので、朝廷にあって朝鐘といい、仏教では梵鐘という。梵鐘を打ち鳴らすことによって生ずる功徳は広大無辺といわれ、衆生済度のため撞かれていたものが、時刻を知らせる器具となった。中国では殷代末期から銅鐘が製作されたが、今日見られる和鐘の祖型ができたのは六朝時代である。わが国には仏教とともに伝えられ、数多く造られた。わが国紀年銘最古のものは妙心寺にある戊戌(六九八)年在銘のものである。同型のものに観世音寺蔵のものがある。各時代を通じて鋳造も盛んで、製作年代・作者を銘することは仏具のなかでも多く研究も進んでいる。鐘は主として青銅の鋳造で、稀に鉄鋳のものがある。建保五年(一二一七)銘の広隆寺のものは鉄鐘である。また記録では醍醐寺に銀鐘があったことがしれる。

形体は、最上部に懸垂のための竜頭があり、笠形・上帯・乳の間・池の間・中帯・草の間・下帯・駒の爪の鐘身からなり、中帯のところに蓮華文の撞座がある。一般に平安時代中期までの鐘は撞座の位置が高く、竜頭の向きと直角であり、平安時代中期以後のものは、撞座の位置が低く、竜頭の向きと平行している。最大のものは東大寺鐘で、大仏鋳造時の奈良時代のものである。音は三井寺、姿は平等院、銘文は神護寺、また、勢は東大寺ともいって、これを俗に天下の三鐘と呼んでいる。〈田中己貴〉

ポンタバン派

―は École de Pont-Aven 一八八八年、フランス、ブルターニュ地方の寒村ポンタバンに滞在中の*ゴーギャンを中心に、そこに集ってきた*ベルナール、シャルル・ラバル、ポール・セリュジエら一群の青年画家たちのグループをいう。ゴーギャンは当時、印象派の特徴とする細かい色調分割や色彩並置などの手法に反逆し、濃色の平塗と輪郭線を使って、対象を簡素化、装飾化して表わしていたが、彼らゴーギャンを崇拝する画家たちの間からも、期せずして似たようなクロアゾニスム cloisonnisme(色面区分主義)、ないしサンテティスム synthétisme(総合主義)と呼ぶ画法が生まれた。すなわち、前者は純粋色を断続的に、アラベスク風に配置しながら、これを力強い輪郭線でかこんで、平面的、装飾的な色面区分をとげようとする絵画法であり、

後者はそうした印象派などの自然主義的な写実を拒否して、観念や情緒などを抽象し、形と色との総合をめざそうとする主観主義に到達したものであった。そしてこの技法や態度を共有しあったポンタバン派の反印象主義的思考は、セリュジエを通じてただちに*ナビ派に伝わる。彼らは翌一八八九年の「印象派・総合派展」に出品したり、さらにゴーギャンがタヒチに去ったのちまで、なおも活動したが、やがてこのグループは自然解消した。〈富山秀男〉

ポントルモ Jacopo da Pontormo（一四九四—一五五七）イタリアの画家。本名はヤコポ・カルッチ Jacopo Carrucci で、フィレンツェ派の*マニエリズモの代表的存在。五月二四日ポントルモに生まれ、アンドレア・デル・*サルトに師事。はじめは師の決定的影響による作品を描いていたが、一五二一年、師や*フランチアビジオと共作したメディチ家の別荘ポッジョ・ア・カイアーノの壁画『ベルトゥムヌスとポモナ』で自己の様式を確立。翌二二年のグァルツィアのチェルトーザ修道院の『キリスト受難』では、*デューラーの版画に鼓舞された群像構成が独特であり、またサンタ・フェリチタ聖堂の『キリスト降架』はミケランジェロ風の人像の円環構成で特異であって、フィレンツェのマニエリズモの画風をここにはじめて定着させた。しかし、三〇年ごろのカルミニャーノの『御訪問』や四五年以後のサン・ロレンツォ聖堂の一連の壁画『最後の審判』（一七三八年に上塗、後世消滅）では、あまりに意図化されすぎた画面で不成功に終わっている。肖像画家としてもすぐれ、『コシモ・デ・メディチの肖像』や『パッチオ・バンディネリの肖像』など、主知主義的な鋭い性格把握で精彩に富む作品を描いた。一月一日フィレンツェで没。〈久保尋二〉

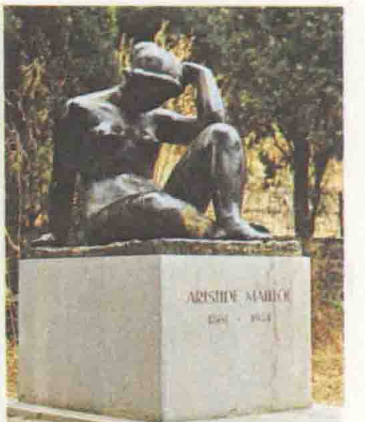
マ

ま

マイアー＝グレーフェ Julius Meier-Gräfe（一八六七—一九三五）ドイツの美術評論家。ロシアのレシッァに生まれ（六月一〇日）、一九世紀フランス絵画を研究し、印象派を擁護してその紹介につとめた。雑誌『パン』（一八九五）、『装飾芸術』（一八九六—一九〇〇）などを刊行。スイスのブベで没（六月五日）。主著に『近代芸術発展史』三巻（一九〇四）、『ゴッホ』（一九一〇）、『ドラクロア』（一九一三）、『セザンヌとその周囲』（一九二三）、『ルノアール』（一九二九）などがある。〈鹿島　享〉

マイセン Meissen　磁器の生産で著名なドイツ、ザクセン州にある都市でつくられる磁器の総称。マイセンはヨーロッパ磁器の最初の発見と生産で知られる。一七〇九年チューリンゲン出身の化学者ベットガー Johann Friedrich Böttgar がドレスデンでカオリンを発見し、翌一〇年王立磁器製作所を首都ドレスデンに設立。同年六月これをマイセンに移し、ベットガーの指導のもとにヨーロッパで最初の本格的な磁器製作に着手した。マイセンでの磁器製作は彼の死後もヘロルト、さらにケンドラー、マルコリーニのすぐれた指導のもとでいちじるしい発展を遂げた。画家であったヘロルトは中国五彩の装飾を模倣するなど上絵付にすぐれた技量を示したのに対し、彫刻家であったケンドラーは人物・動物などの彫塑的な作品を製作、美術作品としてのマイセン磁器の名を高めた。彼の作った磁器人形には、宮廷を中心とする貴族の雅やかな生活や、庶民の生気に満ちた日常生活の一端がいきいきと表現されている。英語のザクセンもしくはドレスデン・チャイナはこのマイセン磁器をいう。〈前田正明〉

マイヨール Aristide Maillol（一八六一—一九四四）フランスの彫刻家。充実した量塊とみずみずしい情感表出による典雅な裸婦の諸作によって知られる。一二月八日地中海岸のバニュルスに生まれ、一八八二年、パリのエコール・デ・ボザールに入学するが、失望して退学、ゴーギャンの新しい美学にもとづくナビ派のグループと交わる。はじめは絵画およびタペストリーのデザインを志すが、視力障害により精密な作業を断念、九七年ごろから彫刻に転じた。一九〇〇年、サロン・ドートンヌへの第一作『泉』は落選したが、一九〇二年ボラールの店で個展をひらき、黒人彫刻に霊感をうけた小品で、ロダンの賞賛を得て、徐々に声価を高め、〇五年の『地中海』に至って彫刻家としての地位を確立した。〇六年にはギリシアを訪れ、ギリシア古典期の彫像に深い感銘を受けた。アルカイックのみずみずしい生命の息吹と近代フランスの感性を総合させ、一〇年以降、『セザンヌの記念碑』（一九一二—二五）、『ながれ』（一九三九—四三）などをはじめ多くの秀作を発表、内外に大きな影響を与えた。日本人では山本豊市がマイヨールに師事、その作風を伝えている。また挿絵・木版画も手がけている。ほかに『イル・ド・フランス』（一九一〇）、『三美神』（一九三六—三八）などが代表作として知られる。四四年一二月八日自動車事故によりバニュルスで死去。〈友部　直〉



マイヨール　〈上〉「ながれ」(1939—43)　ニューヨーク近代美術館中庭　〈右〉「地中海」(1905)　彼の名声を確立した作品。これは彼の墓石を飾っているもの

📖座右宝刊行会編・穴沢一夫解説『現代世界美術全集豪華版12　ロダン／ブールデル／マイヨール』（一九六六・河出書房新社）

前川国男 まえかわくにお（一九〇五—　）建築家。明治三八年五月一四日、東京の生まれ。昭和三年（一九二八）東京帝国大学建築学科卒業。ただちに渡仏してル・コルビュジエに師事。帰国後の昭和一〇年に建築家として独立した活動を始める。日本における近代建築様式の確立にもっとも貢献した建築家であるが、第二次世界大戦以前は、当時の国粋主義的建築思潮のもとでその計画は社会的に受け入れられず、戦後になって大きな作品活動がみられる。代表作に東京の日本相互銀行本店（一九五二）、東京文化会館（一九六一）や埼玉文化会館（一九六六）がある。〈大河直躬〉

前田寛治 まえだかんじ（一八九六—一九三〇）洋画家。明治二九年一〇月一日鳥取県に生まる。倉吉中学校を卒業。上京して白馬会葵橋洋画研究所に入り*黒田清輝の指導を受ける。大正一〇年（一九二一）東京美術学校西洋画科を卒業。帝展に出品し、翌年フランスへ留学。アングル、マネ、とくにクールベの写実主義に傾倒、また福本和夫から唯物史観の感化を受け、社会意識の強い独自の写実主義を目ざした。一四年帰国して第六回帝展に『J・C嬢』を出品し、特選となった。翌年同志と「一九三〇年協会」を創立、また東京の本郷湯島の自由画室に写実画研究所を開設した。彼は質感・量感・実在感を絵画の写実的要件としたが、彼自身の作風は次第にフォーブ的な主観表現に傾いていった。帝展で特選・無鑑査を重ね、昭和四年（一九二九）審査員として出品した『海』で帝国美術院賞を受けたが、翌五年四月一六日没した。ほかに代表作として『二人の労働者』『裸体』『棟領の家族』がある。〈小倉忠夫〉

前田青邨 まえだせいそん（一八八五—一九七七）日本画家。本名廉造。明治一八年一月二七日、岐阜県中津川に生まれ、少年のころ上京して、当時挿絵を描いて有名だった梶田半古の門に入った。先輩に*小林古径がいて、古径・*今村紫紅・*安田靫彦らと紅児会で研究をともにし、新しい日本画創造

への道をすすめた。前期院展に初出品の作品が受賞し、大正三年（一九一四）再興第一回院展出品の『竹取物語』ほかで認められ同人に推挙された。また、文展にも出品し、第六回展（一九一二）の『神輿振』では三等賞になり、その後、しばしば審査員もつとめている。戦後は日展の審査員にもなり、昭和二六年（一九五一）には東京芸術大学教授となって、後進の指導にも尽くした。また四二年には、安田靫彦とともに法隆寺金堂壁画再現事業の総監修の任につき、その制作にあたった。昭和一〇年帝国美術院会員、のち日本芸術院会員、一九年には帝室技芸員となり、三〇年には文化勲章を受けた。代表作に『西遊記』（絵巻）、『洞窟の頼朝』（第一回朝日賞受賞）、『唐獅子』（御物。以上二点は屏風）、『石橋』（皇居新宮殿壁面）などがあり、その作品は、歴史画に始まり、花鳥・静物・人物と多様で幅広い。深い古典研究と、写生への精進が作品の根底となって、大和絵風の描線や、琳派風のたらしこみなどが、新しい感覚で現代に生かされ、他にその追随を許さない。なお、スケッチ集『日本の冑』（一九五七）の出版があり、甲冑への造詣が深く、昭和二五年には、この方面で文化財の専門審議会委員もつとめている。また、郷里中津川市の名誉市民で、同市には四一年に前田青邨記念館が開設された。〈関　千代〉

▢前田青邨談『私の履歴書35』（一九六九・日本経済新聞社）▽『前田青邨作品集』（一九七二・朝日新聞社）

前田寛治「赤い帽子の女」（1925）油彩 53.5×45.5cm 新潟 長岡現代美術館 構成にも色彩にもフォービスムの影響がうかがえる作品で、彼の作品の中でももっとも成功したものの一つ

前田青邨「出をまつ」（1955）紙本着色 二曲屏風一隻 169×184cm 文化勲章受章の年（70歳）の作品

摩崖仏 まがいぶつ　⇨石仏

蒔絵 まきえ　漆工芸の一技法。漆で文様を描き、乾かないうちに金銀粉や色粉などを蒔きつけて付着させ、文様を表わすもの。

〔歴史〕奈良時代には各種の漆工技術がおこなわれ、その多くは中国の技術を伝えたものであったが、正倉院の金銀鈿荘唐大刀の鞘にほどこされた末金鏤の技法は他に例を見ないもので、研出蒔絵の源流として、日本の創意によるものとされている。平安時代には金銀の研出蒔絵が盛んにおこなわれ、文献にも蒔絵という語が表われる。また、京都仁和寺蔵の「迦陵頻伽宝相華蒔絵塞冊子箱」は延喜一九年（九一九）の作であることが『延喜御記』に記され、製作年代の明らかな最古の蒔絵品である。平安時代には貴族の調度をはじめ、建築装飾にも蒔絵が用いられ、また螺鈿と併用されて和風の美しさを発揮した。鎌倉時代には蒔絵の基本的技法がほぼ完成し、室町時代にいたって技法はより複雑化し、高蒔絵の発達によって誇張的な表現がおこなわれた。幸阿弥・五十嵐らの将軍家御抱え蒔絵師が出て、代々業を継ぐに至ったのも室町中期以降からである。桃山時代には室町蒔絵の複雑な方向から一転し、平蒔絵を主としてもっぱら装飾性を重んずる新しい様式が生まれ、その代表的なものが高台寺蒔絵と呼ばれる。またヨーロッパ文明との接触によって南蛮蒔絵と呼ばれる様式もつくり出され、海外への輸出も盛んになった。江戸初期には桃山蒔絵の新様式と室町蒔絵の伝統様式が併存していたが、中期の贅美をつくした常憲院時代物から江戸後期に向かうにつれて、技巧を凝らしながら細工的に堕していった。そのなかでも本阿弥光悦や尾形光琳は独自の様式を打ち立て、そのほか京都・金沢・江戸には蒔絵の名工が多く出た。明治以降は新時代にふさわしい意欲をもってさまざまの試みがなされてきたが、技術的には江戸後期の継承を脱することができず、画期的な様式を樹立するに至っていない。

〔技法〕基本的には次の三種に分けられる。

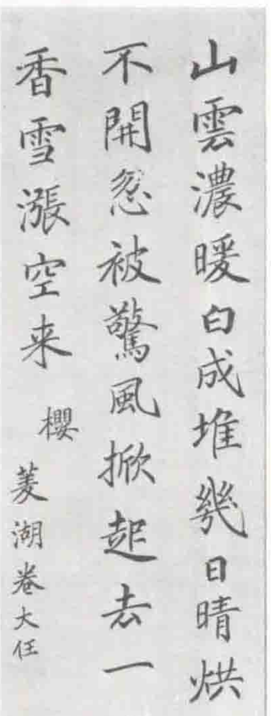
⑴平蒔絵　絵漆で文様を描き、その乾かないうちに粉を蒔きつけ、乾いてから文様の部分だけ漆をつけて磨く。粉を蒔きつけたままで磨かないものを蒔放しという。平安末期に始まり、桃山時代に高台寺蒔絵などに盛んに用いられた。⑵研出蒔絵　粉を蒔きつけて乾燥させ、漆を塗って木炭で研ぎ出すもの。蒔絵法の中でもっとも早くおこなわれ、正倉院宝物の金銀鈿荘唐大刀の鞘にほどこされている末金鏤も同技法で、平安時代には金銀の研出蒔絵が全盛であった。⑶高蒔絵　適当な高さに文様を盛り上げて、その上に蒔絵をほどこしたもの。肉取りの材料によって、炭粉上げ、錫上げ、錆上げ（漆と砥粉の混合を用いる）、漆上げなどと呼ばれる。鎌倉時代からおこなわれ、室町時代にいちじるしい発達をした。

そのほか応用技法としては、粘稠性の強い絵漆で細線を描いて平蒔きをおこなう付描、細線の部分だけ残して描き粉を蒔いて溝をつくる描割、描割で表わす部分を薄く描き、消粉を蒔いて鮮明にし、全体に粉を蒔きつける浴蒔、次第に淡く蒔いてぼかした蒔ぼかし、高蒔絵と研出蒔絵を併用した肉合研出蒔絵、金銀地に木炭や銀の細粉を蒔いて墨絵の感じを出した研切蒔絵などがある。

文様以外の空間に蒔いたものを地蒔といい、そのおもなものは、鑢粉を蒔いた塵蒔、鑢粉を蒔いて漆を塗って研ぎ出した平塵、金銀粉を密に蒔きつめた沃懸地、平目粉を蒔いた平目地、梨地粉を蒔いた梨地などがある。梨地は密に蒔いた詰梨地、まばらに蒔いた淡梨地、斑を表わした叢梨地、平目粉がまじっている鹿の子梨地、金箔を置いた刑部梨地などがあり、文様部に梨地を蒔いたものは絵梨地と呼ばれる。また蒔絵には螺鈿・平文・切金・埋物などが併用されることもある。

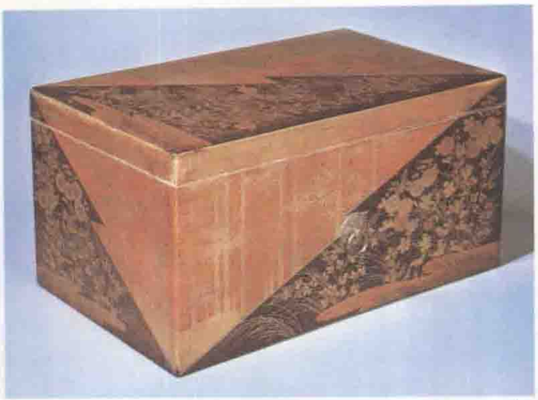
〔材料・道具〕蒔絵に用いる粉の種類は、材質の上から分けると金・銀・青金（金と銀の合金で小判ともいう）・錫・赤銅・砲金（青銅の一種）・四分一（錫粉に炭粉を混合したもの）・真鍮・鉛・アルミニウム・白金・白鑞（錫と鉛の合金）・乾漆粉（彩漆を乾燥して粉末にしたもの）・色粉（各種顔料の粉末）があり、製法、用途上から分けると、地金を鑢でおろした鑢粉、鑢粉を平らにして薄く延ばした平目粉、平目粉をさらに薄く延ばして細かくした梨地粉、平らにした粉の角を丸くした丸粉、金箔を膠にまぜてもみ消した消粉などがある。道具では、蒔絵筆がもっとも重要で、毛が柔らかくて腰の弱い特製の筆を用い、用途に応じて各種あるが、線描筆と地塗筆とに大別される。線描筆には鼠の毛でつくった根朱筆、鼠の脇毛でつくった脇毛筆、兎の毛でつくった兎の毛筆などがある。粉筒は粉を蒔くのに用い、鳥の羽軸か竹の筒に絹か紗を張ったもの。爪盤は水牛・べっこう・セルロイドなどでつくった小形パレットで、親指にかけて漆を出して筆につける。そのほか定盤・刷毛・毛棒などがあり、研摩に用いる木炭・砥・角粉などもあげられる。写⇒562　〈荒川浩和〉

▢荒川浩和編『蒔絵』（一九六九・至文堂）



巻菱湖「桜」126×41cm 東京 北川家

巻菱湖 まきりょうこ（一七七七―一八四三）幕末の三筆の一人。名は大任、字は致遠、号は弘斎・菱湖、通称は右内。越後（新潟県）の人。その祖は蒲原巻村の人であったので、巻氏を称した。幼時父母を失い、寛政七年（一七九五）一九歳で江戸に出て亀田鵬斎に学び、詩書をもって名を成した。書ははじめ蘇東坡（*蘇軾）・*米芾を学んだが、同時代の*市河米庵がすでに米法をもって家を成していたため、これと同じ書風で争うことは得策でないとし、もっぱら晋唐の書を学んで一家を成した。五


4

蒔絵

1. 海賦蒔絵袈裟箱（平安時代） 国宝 教王護国寺
2. 蓬萊山蒔絵袈裟箱（平安時代） 法隆寺献納物
3. 長生殿蒔絵手箱 蓋裏（鎌倉時代）重文 東京 大倉文化財団
4. 秋草蒔絵手文庫（桃山時代）重文 京都 高台寺
5. 蒔絵山水図書棚（江戸時代） 大倉文化財団

1

5

3

2

一歳のとき上京し、諸方の社寺所蔵の古名蹟を見、また近衛家で賀知章の『孝経』をみて草法をさとり、ますます書を学ぶには唐人の真蹟によらねばならぬとの感を深めた。彼はまた書学・文字学にくわしく、書法・文字の源流を研究し、『十体源流』を著した。天保一四年四月七日没した。彼は篆隷楷行草仮名の各体をよくし、ことに*欧陽詢風の楷書と李邕風の行書とが著名で、その書風はとくに学者や書生の間に流行し、「菱湖の書は鰯のごとし、津々浦々至らざる所無し」といわれ、没後も明治中期まで全国を風靡した。菱湖自身は、書家と呼ばれることを嫌い、詩人と称しており、また松本奎堂のように、菱湖の書よりも詩を、詩よりもその人物気節を高く評価し、第一流の人物であると認める人もある。〈北川博邦〉

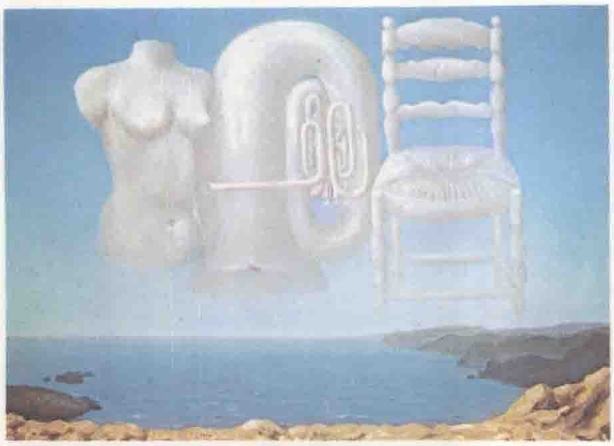
楣 まぐさ 建築物の戸口や窓などの開口部の上に横に架された部材をいう。英語のリンテル lintel にほぼ相当する。楣の形式は建築の構造によって異なり、簡単な構造では柱の頂部を結ぶ桁がそれに相当するが、それとは別個の材を用いることもある。奈良時代の『造石山院所解案』では戸口の上の鴨居に相当する部材に「目草」の名称を用いている。日本の木造建築のように、柱と横架材で組み上げた建築構造を楣式構造とよぶことがある。〈大河直躬〉

マグリット René Magritte （一八九八—一九六七） ベルギーの画家。一一月二一日エノー県の小村レッシーヌに生まれ、一九一六年からブリュッセルの美術学校で学んだ。短期間*キュビスムからの影響をうけたのち、二六年から三〇年までパリに滞在、詩人エリュアールらと親交を結んで*シュルレアリスムの運動に参加し、その一員となったが、彼はブルトンらの提唱するオートマティスムや偏執狂的な夢の世界の探求には向かわず、*キリコら*形而上絵画と一脈相通ずるところの身近な物体の結合や並置、変貌などによって、新鮮で詩的なイメージを創造することのほうを好んだ。その作風は『夏の階段』（一九三七）など、四〇年ごろまでの間に独自の成熟をみたが、互いに孤立する現実的物体を思わぬ論理の裏返しによっておもしろく組合せ、また、それらを明快に描写して、魅惑的な幻想世界と化すのを常とした。彼のこうした平明で清潔感に富む多くの作品は、夜の神秘や怪奇を好む超現実主義者の多い中で異色であり、近来、広く注目されてきている。六七年八月一五日ブリュッセルで死去した。〈富山秀男〉

㊂『ルネ・マグリット画集』（一九七一・筑摩書房）

マサイス Quentin Massys （一四六五/六六—一五三〇） フランドルの画家。ルーバンで生まれ、アントワープで没した。初期の作品が失われているので、画家としての系譜は不明の点が多いが、故郷の画家*ブーツの絵とは多くの親近関係が認められる。一四九一年以降アントワープに定住し、エラスムスやトマス・モアらの人文主義者と親交を結ぶ。イタリアに旅行し、*レオナルド・ダ・ビンチから啓発されるところがあったといわれる。彼の表現分野は祭壇画、聖母像、肖像および風俗的な人物画に及んでいるが、その代表作には一五一一年作のアントワープ大聖堂のための祭壇画『キリスト埋葬』（アントワープ王立美術館）、『聖母子像』（ベルリン、ナショナル・ギャラリー）、一四年作の『両替屋とその妻』（ルーブル美術館）がある。彼は南欧と北欧の様式を融合した点で*ルーベンスを先取する位置にある。〈野村太郎〉

マサッチョ Massaccio （一四〇一—二八ごろ） イタリアの*フィレンツェ派の画家。トスカナ地方カステル・サン・ジョバンニ出身で、本名をTommaso di Giovanni Guidi といい、マサッチョは通称。文献的記録はきわめて少なく、一四二二年、二一歳でフィレンツェの医師薬剤師組合に画家として加入し、二四年には改めてサン・ルカ画家組合に加入している。二六年中はピサのカルミネ聖堂の多翼祭壇画制作に従事し、二七年には母や弟とともにフィレンツェに住んでいるが、二九年のフィレンツェ市の税務台帳にみられる「ローマで死亡の由」の記述が彼に関する最後の記録である。そのような夭折にもかかわらず、建築における*ブルネレスキや彫刻における*ドナテロと並んで、彼は絵画における真のルネサンス様式の創始者と仰がれる。それは彼の天才が、一五世紀初頭のフィレンツェ画壇を風靡していた国際ゴシック様式を清算し、*ジョットの造形的伝統に帰るとともに、ブルネレスキの遠近法の原理とドナテロの人体造形の成果を摂取して、そこに人間も含めて空間と量体からなる自然の真姿を把握した視覚的世界を創造したからである。初期の『聖アンナと聖母子』（一四二〇—二三ごろ）から、さきのピサの多翼祭壇画（現在ナポリその他に分散）やフィレンツェのサンタ・マリア・ノベラ聖堂の『三位一体』（一四二七ごろ）を経て、フィレンツェのカルミネ聖堂ブランカッチ礼拝堂壁画（ふつう「洗礼を施す聖ペテロ」「貢の銭」「楽園追放」「影を投げて病人を癒す聖ペテロ」「共有財産の分配とアナニアの死」が彼に帰される）に至る過程は、そのことを示して余りない。晩年ローマのサン・クレメンテ聖堂の*マソリーノの壁画に協力するは


マグリット 「荒れ模様の空」(1928) 油彩 55.3×73cm ロンドン 個人蔵 空中にトルソ, 楽器, 椅子がただよう詩的なシュールの作品

マサッチョ 「楽園追放」(1427ごろ) フィレンツェ カルミネ聖堂ブランカッチ礼拝堂の壁画 腰の草は後世付加されたもの

ずであったが、ほとんど何もしないうちに同地で没した。〈久保尋二〉

正宗 まさむね 生没年未詳。鎌倉末期の刀工。相州(神奈川県)鎌倉の地で作刀し、古今第一等の名刀といわれている。新藤五国光の弟子で、のちに同門の行光の養子となったと伝える。正宗の特色は師の作風をさらに強調した、いわゆる完成された相州伝であり、硬軟の地鉄を組合せて地景・金筋などの働きと湾刃を基調とした大模様の乱刃による激しい沸出来の作風で、意識的に美観を表現したものである。

正宗の有銘作は稀有であり、名物「京極正宗」「不動正宗」「大黒正宗」の三振と「本荘正宗」が認められている。記録には「江戸長銘正宗」という名物の短刀があり、「相模国鎌倉住人正宗」、裏に「正和三年十一月日」の銘があったという。また『古今銘尽大全』という江戸時代の刀剣書には、どのような出典によるか不明だが、康永二年(一三四三)と没年を記している。師国光の作刀年紀や子貞宗の弟子信国の延文年紀からみても、正宗の作刀時代が鎌倉末期であることに異論はない。現存する作刀からみても、年代は首肯されるもので、刀では城和泉守所持金象嵌の正宗、名物「観世正宗」「石田正宗」など、身幅尋常な鎌倉時代の太刀姿を示している。短刀では「京極正宗」「豊後正宗」「日向正宗」「不動正宗」(いずれも名物)など、小ぶり内反りのものである。異風なものに「庖丁正宗」が三振あり、身幅がことに広く、庖丁に似ているところから名づけられたものである。

〔正宗十哲〕 正宗の弟子と伝えられる一〇人で、義弘・則重・志津兼氏・左文字・来国次・長船兼光・長義・長谷部国重・金重・石州直綱があげられているが、来国次や直綱をのぞき金剛兵衛盛高を加えているものもある。この呼称は江戸時代以後のもので、孔子十哲にならったものであろうが、作風はいずれも沸出来である点が共通する。また、正宗の作風をもっともよく伝えているものは養子と伝える彦四郎貞宗である。〈小笠原信夫〉

マジョリカ Majolica ルネサンス時代イタリア各地で製作された彩色の錫釉陶器。スペインのマラガ、グラナダ、バレンシア地方で焼かれた彩色の錫釉陶器が、中世末期にマヨルカ島を通して多数イタリアに輸入され、イタリア人はこの陶器をその島で製作したと思い込み、このように呼んだと伝えられる。イタリアにおけるマジョリカ陶器の製作は、一四世紀から一八世紀に及んでいるが、その盛期は一五世紀末から一六世紀のはじめにかけての約五〇年である。初期の主要産地はフィレンツェで、ほかにオルビエト、ファエンツァ、アレッツォなどがあげられるが、一五世紀後半以後は製作の主導権がファエンツァに移り、以来約一世紀にわたりイタリア陶芸の中心地となった。このため後期の彩色の錫釉陶器を総称して一般にファイアンスとも呼ばれる。これらの美しい彩色陶器は実用品よりも次第に美術品として珍重されるようになり、絵付にもボッティチェリやラファエロなどの著名な画家の作品を写したものが多くなった。メディチ家が一五〇六年フィレンツェの郊外のカッファジョーロに開いた窯はその代表的なものである。〈前田正明〉

マソリーノ・ダ・パニカーレ Masolino da Panicale (一三八三—一四四七ごろ) イタリアの*フィレンツェ派の画家。パニカーレの出身で、*マサッチョの師とされる。一四二三年、四〇歳のときフィレンツェの医師薬剤師組合に画家として登録されているが、それ以前のことは不明。ただ現存する最初期の作品とされるブレーメンとミュンヘンの両『聖母子』(異説もある)などを見ると、国際ゴシック様式から出発していったと思われる。そのゴシック的感覚は、彼の終生の画業を通じて変わらず、部分的にはマサッチョその他の新傾向をとりいれながらも、依然として甘美な詩的情調を基底として流動的な曲線の取扱いや物語の叙述的描写に執着し、最後までゴシック様式の帰依者で終わった。代表作カスティリオーネ・オローナのコレジアータ内陣天井壁画(一四三五前後)、一四二五—二七年ごろの制作とされるフィレンツェのカルミネ聖堂ブランカッチ礼拝堂壁画(ふつう「アダムとイブの原罪」「説教する聖ペテロ」「タビタの蘇生と跛者の治癒」が彼に帰される)、ローマのサン・クレメンテ聖堂の『聖カタリーナ伝』壁画(一四二八—三二ごろ)、トーディのサン・フォルトゥナート聖堂の『聖母子』(一四三二)、最晩年のカスティリオーネ・オローナの洗礼堂壁画などはそのことをよく示している。なお彼は、一四二七年ピッポ・スパーノに招かれてハンガリーにおもむいている。〈久保尋二〉

マチエール matière フランス 材料・材質・素材の意味から転じて、美術用語としては、技法的に画面の審美性ともかかわる意味合いをもって使用される。水彩画・日本画・油彩画はそれぞれ画面の材質感が異なり、その材質美が絵画効果として取り上げられる。画面のマチエールは支持体の材質(パネル、カンバス、紙その他)によっても変化があるが、とくに油彩画においては油絵具の性質から絵具層を厚くも薄くも塗れるし、またタッチ(筆触)を生かして体質感をもたせたり、描き方・塗りつけ方で多様に変化のある仕組みをもって効果をあげることが可能である。したがってマチエールとは、材質を使いこなす技術の帰結とみることができるし、また画家が訴えようとする意図が美的に委託されているものともいえる。とくに近代絵画は、古典のものよりもいっそう個性的に多様化しているので、表現と技法はマチエールを意図せずに制作されることはなく、画家にとっても鑑賞者にとってもマチエールは重要な問題になっている。〈寺田春弌〉

マチス Henri Matisse (一八六九—一九五四) フランスの画家。一二月三一日北フランスのル・カトー・カンブレジに生まれる。一八八七年パリに出て一年間法律を学び、故郷に帰ってサンカンタンの弁護士のもとに勤めたが、次第に絵画に興味をもつようになった。九二年、ふたたびパリに出て装飾美術学校に籍を置き、美術学校の受験準備をするとともに、アカデミー・ジュリアンでブーグローの指導を受けた。しかし、そのアカデミックな教えに満足できず、ルーブル美術館で模写などしているうちにギュスターブ・*モローに見いだされ、美術学校の彼の教室へ入った。ここで*ルオー、*マルケらと知り合い、モローの自由な指導のもとに、生来の色彩画家としての資質が次第に展開していった。早くも九七年のソシエテ・ナシオナール展に出品した『読書する女』が国家買上げとなり、同展会員になった。その後*ピサロらと知り合って印象派に近づき、また*ボナールや*ビュイヤールらの影響も受けた。モローの死後はアカデミー・カリエールに通い、そこで*ドランと知り合った。この時期は、彼が経済的にもっとも困窮していた。一方、芸術的にはドランを通して*ブラマンクを知り、一九〇〇年以後はセザンヌ風を入れて、極度に構成的なフォルムと暗い色調に転じたが、〇四年、*シニャック、クロスとともにサントロペに滞在することによって、新印象派風を強く受け入れた。そしてこの新しい交友こそが、その翌年から始まる*フォービスム運動の、あの色の爆発へと導いたのである。すなわち、ドラン、ブラマンクらとともに始めたこの運動は、二〇世紀絵画の最初の大きな革命であり、原色の大胆な並列を強調して、激しい個性的な表現を企てた。〇八年ごろには強度の色彩効果を押え、他方、新たに展開した*ピカソを中心とする*キュビスムの方向へ目を転じたこともある。同年『画家のノート』を発表。一〇年のミュンヘンの「近東美術展」の印象、一九一一—一三年の二度にわたるモロッコ旅行によって、かつてのフォーブ時代とは違った装飾的な絢爛たる色彩の世界に入り、とくにアラベスクや花模様の背景をもつ平面的な構成や純粋色の並置に独特のものを生み出した。一七年以降ニースに定住、この時期の作

品としては、一連の「オダリスク」が目だつ。その後、彼の芸術は次第に成熟し、補色関係を巧みに生かした歯切れのよい清潔な色面効果の中に、いよいよ色の純度を高め、二三年ごろから三〇年代にかけて、確固たるマチス芸術を築き上げ、ピカソとともに二〇世紀絵画の偉大な指針となった。三三年、アメリカのバーンズ博士の依頼で、同氏の邸宅の壁画『ダンス』を制作し、以後『バラ色の裸婦』(一九三五・バルチモア美術館)の単純化と平面化の試みを経て、四〇年代には大室内の連作『赤い大室内』(一九四八・パリ国立近代美術館)にとり組んだ。四三年ニースに近いバンスの別荘ル・レーブに住み、切紙絵に専心し、その成果『ジャズ』(一九四七)を出版する。このほか『マラルメ詩集』の挿絵(一九三二)、『ユリシーズ』の挿絵(一九三四)、『悪の華』の挿絵(一九四四)などグラフィックな仕事も手がけた。

第二次世界大戦後の四九年、バンスのロゼーヌ礼拝堂の建築のプラン、壁画、ステンドグラス、装飾いっさいを引き受け、ここにあらゆる技法と材料を用いて、彼の芸術の集大成をつくりあげた。一一月三日八五歳の生涯をニースで閉じた。一九五二年カトー・カンブレジにマチス美術館も創設され、今日彼の作品は世界の各国に存在し、二〇世紀最高のモニュメントの一つとして評価されている。〈嘉門安雄〉

□『アンリ・マチス』(マチス展記念出版・一九五一・読売新聞社)▽高田博厚解説『現代美術8 マチス』(一九六〇・みすず書房)▽F・ドヴォルシャック解説『マチス・デッサン集』(一九六九・岩崎美術社)▽大岡信解説『現代世界美術全集11 ボナール/マティス』(一九七一・集英社)

町家 まちや　密集した都市的環境の中で商業・工業などを営む人々の住居で、町屋とも記す。敷地の形はふつう奥行の深い短冊(たんざく)形で、住居は直接道路に面するようにつくられ、左右の隣家と軒が接する。このような条件のため、周囲が空地に囲まれた武家屋敷や農家とはちがった間取や構造の特色が生まれる。また、道路に面する格子窓や壁の意匠に美的な工夫がこらされ、火災の延焼防止のために、土蔵造・*うだつなどが用いられる。

日本で町家の景観が生まれたのは平安末期で、そのころは間口の柱間が三間半、奥行が四間程度で、板ぶきの粗末な形式であった。中世の絵巻物に描かれた町家もそれに似た粗末なものであるが、中世末期から近世初期にかけての都市の勃興(ぼっこう)期に町家の建築様式もいちじるしく発展した。室町末期の絵画に描かれた京都の町家は大部分が板ぶきの平屋で、二階屋は少ない。桃山時代の慶長年間(一五九六―一六一五)になると、大部分が二階屋になり、一部に瓦葺(かわらぶき)のものもみられる。その外観は片側に寄って入口の土間があり、道路に面した部分は、格子をはめたり、上下式の*蔀戸(しとみど)をつけた店舗になっている。二階の窓には竪(たて)格子がはめられており、屋根の両端にうだつを設けたものもある。このような町家の形式は江戸時代以降、近代まで都市の庶民の住居に広く用いられている。なお、江戸時代に主要な街道の宿駅として発展した宿場(しゅくば)町でも、この町家の形式が用いられ、とくに大名の宿泊に用いられる旅館である本陣(ほんじん)・脇(わき)本陣には、大規模な町家建築がつくられた。

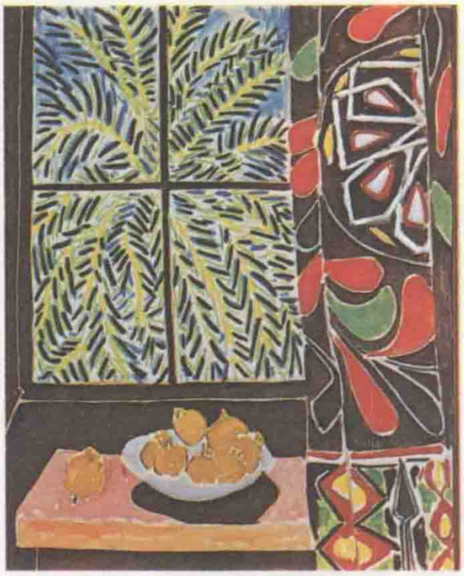
町家の形式は、地域的な相違はあるが、一般に近畿地方やその文化的影響の強い地方では、家の片側に通り庭という長い土間を設け、それに沿って部屋を一列ないし二列に配置する。一方、関東地方では、土間は道路側の一部にだけ設けるものが多い。部屋の配置は、ふつう家の中央に、通り庭に接していろりのある大きな居間(ふつう「おえ」と呼ぶ)を設け、その手前に道路に面するように店舗用の部屋(みせ)を一ないし二室並べ、寝室や客座敷は居間の横か奥の方にある。台所・便所・浴室は、通り庭の奥の部分につくられることが多い。二階は、古い時期には店舗の二階に天井の低い部屋があるだけであるが、一九世紀以降になると総二階をもつものがつくられるようになる。町家の古い遺構としては、栗山家住宅(奈良県、一六〇七)、今西家住宅(奈良県、一六五〇)が有名である。〈大河直躬〉

→民家

松岡映丘 まつおかえいきゅう　(一八八一―一九三八)日本画家。本名輝夫。明治一四年七月九日、兵庫県に生まれた。はじめ*橋本雅邦(がほう)の門に入り、のち山名貫義につき、三七年(一九〇四)東京美術学校を卒業した。四一年母校の助教授に、大正七年(一九一八)には教授となった。文展・帝展に出品し、初期文展で大和(やまと)絵に新機軸を出して認められ、その後受賞を重ね、昭和四年(一九二九)『平治の重盛』で日本美術院賞を受けた。官展のほか*平福百穂(ひゃくすい)らと金鈴社(きんれいしゃ)をおこし(一九一六)、さらに新興大和絵会(一九二一)・国画院(一九三五)を結成するなど、大和絵復興にその一生をささげた。故実への造詣(ぞうけい)も深く、長く教職にあって教育者としてもすぐれた業績をあげた。昭和一三年三月二日没。『右大臣実朝(さねとも)』『室君』などの代表作があり、温雅な画格が特色である。〈関　千代〉

マッキントッシュ Charles Rennie Mackintosh　(一八六八―一九二八)イギリスの建築家・デザイナー。一月七日グラスゴーに生まれ、同地の美術学校で建築を学ぶ。マクドナルド姉妹とマックネルの三人の友人と「四人組」と呼ばれるグループをつくり、アール・ヌーボー風の有機的なデザインを追求した。これによるクランストン・ティールーム(一八九七―九八)は、ウィーン分離派の芸術家に大きな影響を与え、彼の作品はイギリス本国でよりはヨーロッパ大陸において高く評価された。また、彼の設計によるグラスゴー美術学校(一八九六―九九)および同図書館(一九〇七―〇九)は、単純な造形のうちに、強靭さとモニュメンタルな性格を与え、内部も表情豊かな空間の機能性を実現して、彼の代表作となった。彼は同校の建築科主任教授をつとめて多くの住宅設計をおこなったが、一九一三年ロンドンに移り、建築との関係を絶って家具、布地のデザインに従事した。二〇年以降ポート・ベンダーに引退して、晩年は水彩画に専念、一二月一〇日ロンドンで没。〈高見堅志郎〉

マッケ August Macke　(一八八七―一九一四)ドイツの画家。一月三日メシェーデに生まれ、一九〇四―〇六年デュッセルドルフ美術学校に学ぶ。〇七年ベルリンで*コリントに師事。〇七―〇八年パリ滞在、印象派およびゴーギャンの作品を知る。*フォービスムに刺激され、以後二年間その影響が作品に反映する。〇九年ボンに定住。一〇年ミュンヘンの*マルクと知り、同地の新芸術家同盟に加わった。一一年この同盟から派生したブラウエ・ライター(青騎士)の運動に参加し、マルクおよび*カンディンスキーと機関誌の編集をおこなう。一二年マルクとパリに旅行、*ドローネーを知り、その*オルフィスムに決定的な影響を受ける。天性の色彩家である彼の画面に、光の結晶



マチス

1.「装飾模様のなかの人物」(1927ごろ)　油彩 130×98cm　パリ国立近代美術館
2.「エジプト風のカーテンのある室内」(1948) 油彩　116×89cm　ワシントン　フィリップス・コレクション
3.「ルーマニア風のブラウス」(1940)　油彩 92×72cm　パリ国立近代美術館

マッケ「牛とラクダのいる風景」(1914) 油彩 47×54cm チューリヒ美術館 チュニジア旅行後，彼の心象風景を南国の明るい色彩を駆使して巧みに表現している

体のような輝くフォルムが獲得され、緑蔭に遊ぶ少女たちや湖畔を散歩する人々など愛好のモチーフが優美・繊細に描き出された。一四年*クレーとともにチュニスへ旅行、このときの水彩画連作は彼の制作の最高潮を示している。第一次世界大戦に参加、シャンパーニュの前線で、一四年九月二六日戦死をとげた。〈野村太郎〉

マッソン André Masson（一八九六— ）フランスの画家。一月四日オアーズ県バラニーに生まれ、ブリュッセルの美術学校を出たのち、一九一二年パリに出る。*キュビスムと*グリスの影響を受け、象徴的な『四元素』（一九二三）によってアンドレ・ブルトンに注目される。二八年までシュルレアリスト・グループのひとりとして活躍。三三年ニューヨークで*ミロとの二人展。第二次大戦中はアメリカに亡命、四五年帰仏。ヘラクレイトス、ニーチェ、ランボー、ロートレアモンの世界に沈潜し、その作品には、人間存在の根源と宇宙の根源との交感による一種汎神論的なエロチシズムが漂い、夢幻的・哲学的思索の画家として注目される。版画、詩画集も多い。サルトルと親交がある。〈小川栄二〉

松林桂月 まつばやしけいげつ（一八七六—一九六三）日本画家。本名篤。明治九年八月一八日、山口県萩の伊藤家に生まれ、のち松林家をついだ。明治二六年(一八九三)上京して野口幽谷につき南宗画を学び、日本美術協会展、つづいて文展に出品して受賞を重ねた。大正八年（一九一九）第一回帝展以来審査員となり、昭和七年（一九三二）帝国美術院会員、一二年帝国芸術院会員、一九年帝室技芸員に任ぜられ、三三年には文化勲章を受けた。三五年、日本南画院を結成して現代南画発展のため尽力し、三八年五月二二日没した。代表作に『秋郊』『長門峡』『夏橙』などがあり、著書に『田能村竹田』『南画の書き方』『桜雲洞詩鈔』などがある。〈関 千代〉

松村呉春 まつむらごしゅん ⇨呉春

松本城 まつもとじょう 松本市にあり、松本平の中央の平地に築かれた城で、天守（国宝）が残る。中世末期に小笠原氏の居城として築かれ深志城と称したが、現在の天守は天正一八年（一五九〇）に入城した石川氏が築いたもので、天守の建築年代については確実な史料を欠くが、最近の研究では文禄二年（一五九三）から翌々年にかけてのころと考えられている。天守の形式は外観五層の大天守に乾小天守を渡櫓をもって接続させ、また別に月見櫓と辰巳付櫓を接続させた、五棟の建築からなる複合連立式と呼ばれるものである。外観は各層の屋根を寄棟造にし、四面に少数の千鳥破風と唐破風を配置し、壁面の腰に当たる部分に黒漆塗の羽目板を張り、全体に装飾的要素の少ない剛健な感じのものである。下方の石垣も自然石や割石をあらく積んだ野面はぎで、勾配は直線で垂みがなく、古い方式を示している。しかし防御施設の工夫はかなり進んでおり、石垣上にある最下層の壁面の角の部分や中央に石落しが設けられ、各壁面には鉄砲狭間(銃眼)が多くあけられ、天守の入口は渡櫓の下部に設けて敵の侵入を困難にさせるようになっている。月見櫓は内堀に面した石垣の上につくられた一層の櫓であり、周囲に回縁をめぐらした開放的な建物で、おそらくその名称の示すように遊宴に用いられたと考えられ、現存の城の櫓の中ではめずらしい形式である。〈大河直躬〉

松本楓湖 まつもとふうこ（一八四〇—一九二三）日本画家。本名敬忠。通称藤吉郎。天保一一年五月一四日常陸国（茨城県）に生まれ、江戸に出て沖一峨の門に入り洋峨と号した。一峨没後、佐竹永海につき永峨と改めた。幕末には志士と交わり、国事に走ったが、明治になってからは菊池容斎に師事し、楓湖と称した。維新後の混乱時には七宝陶器の下絵描きなどして過ごしたが、明治一七年（一八八四）皇子御殿御襖揮毫の御用を受けている。同三一年日本美術院創立に際し、正会員となり、また文展開設後は審査員をつとめた。彼は、終始日本画新派の旗印に立ち、その自由な教育方針で門下から*今村紫紅ほか多くの俊秀を出し、その面での功績は大きい。大正八年帝国美術院会員となり、一二年六月二二日没。人物歴史画を得意とし、代表作に『小楠公四條畷奮戦図』『蒙古襲来及碧蹄館図』などがある。〈関 千代〉

マデルナ Garlo Maderna（Maderno）（一五五六—一六二九）イタリア・バロックの建築家。北イタリア、ルガノ近郊のカポラーゴ生まれ。*ビニョーラの影響が強い。教皇シクストス五世のとき、ローマでこの教皇のために働いていた建築家の伯父ドメニコ・*フォンタナのもとで助手をつとめ、独立の建築家としての活動をみせるのは一五九二年以後である。一六〇三年、*ボルタの跡を継いで*サン・ピエトロ大聖堂の建築主任となり、いわゆるマデルナの長堂およびファサードを完成（一六〇七—一七）。そのほか、聖堂建築には、サンタ・マリア・デラ・ビットーリア聖堂（一六〇八—二〇）やサンタンドレア・デラ・バレ聖堂（一六〇八—二八）など、邸館建築には、パラッツォ・マッティ（一六〇三—一六）やパラッツォ・バルベリーニの設計（一六二五—二九、建設はベルニーニ）などがあり、いずれも盛期バロックへの先駆をなす作品として重要である。パラッツォ・バルベリーニの着工後まもなく没した（一月三〇日）。〈久保尋二〉

窓 まど 建築の壁面や屋根に設けられる開口部のうち、人の出入りしないものを総称し、窻とも記す。形や構造によって、連子、*格子、狭間などと記して窓を表わすことも多い。

〔日本〕平安時代までの窓は種類が少なく、連子窓（↓格子）がおもに用いられ、寺院や神社では縦の連子、貴族住宅では横の連子が多かった。この時代の建築の外部との間仕切には*蔀や両開きの扉が用いられたが、これらは出入口のほかに、採光や通風のための窓の役割を兼ねていた。平安末期から鎌倉時代にかけては、禅宗様建築の輸入、貴族住宅様式の変化、都市の庶民住宅の発展により窓の種類が増加した。禅宗建築では窓枠の上部をアーチ形にした*火頭窓が用いられ、貴族住宅では*書院（出文机）が生まれた。平安末期の『年中行事絵巻』に描かれた京都の町家には、蔀をつけた窓、格子を入れた窓、下地窓（土壁の一部分を塗り残して、下地の木舞を格子の代わりに用いた窓）がみられる。近世に入ると、城、茶室、武家屋敷、農家、町家の発展により、それぞれの機能に適した多種類の窓の形や構造が生まれた。城では、防御上の必要から、格子窓や出格子窓が多く用いられ、矢や鉄砲を発射するための狭間と呼ぶ小さな窓が塀や壁にあけられた。茶室は土壁で囲った閉鎖的な空間なので、窓が建築意匠の大きな要素になり、八窓席、丸窓席という窓にちなんだ茶室の名称も生まれた。茶室では内側に障子をかけた下地窓と、外に竹の格子をあらく打ち内側に障子を引違いにした連子窓がもっとも多く使われたが、屋根裏にあけた突上窓、床の間の採光のための墨蹟窓、点前の手元の採光のための風呂先窓など多くの形式が工夫された。武家屋敷では格子窓や下地窓のほかに、長屋や長屋門の外に面する部分に、太い角の格子を四五度傾けて横に入れた武者窓が使われている。江戸時代前期の農家では格子窓を用いるものが多く、これらは狭間、鹿窓（動物の侵入を防ぐの意味）と呼ばれた。板を

窓 〈上〉火頭窓（銀閣寺）
〈左〉連子窓（東大寺法華堂）

板の幅と同じ間隔をあけて打った格子を引違い戸にした無双窓は、構造が簡単なので、農家や町家の台所や風呂場に多く用いられた。町家では街路に面する部分に各種の窓が発達した。二階にある土で塗った格子窓は虫籠窓と呼ばれ、店先の格子から箱のように外に突き出た小型の窓は聖窓という。土間の上部には紐で障子を開閉する引窓がつくられている。〈大河直躬〉

〔西洋〕古代エジプトの神殿にはほとんど窓はないが、しかしまったくないわけではなく、石板の屋根にあけた方形の天窓や屋根のすぐ下に設けられた小さい高窓が見られる。カルナックのアモン大神殿の大多柱室(第一九王朝)では、高くした中央部とそれより低い両側部の高さの差を利用し、石板をくりぬいた格子を並べた高窓がつくられている。住宅も中央広間の天井を周囲の部屋より高くして高窓から採光したらしい。ギリシア神殿も窓の例が少ないが、アテネのエレクテイオン(前五世紀)では、柱間の壁に縦長の長方形の窓が切られている。ギリシアの住宅は中庭側に各室が開き、外壁には窓がなかったようである。ローマ神殿も窓はほとんど見られないが、*パンテオン(後二世紀)の直径四三㍍のドームの頂部には直径七㍍の円形の天窓がある。一般の公共建築では列柱廊の代わりにアーケードに*オーダーを装飾した壁面が多く用いられたが、多層の建物の二階以上の階ではこれらのアーケードが窓の役割を果たしている。劇場や闘技場の上階外壁も同様である。ローマの都市住宅の上階には、街路および中庭に面して長方形の窓があり、オスティアの住宅(三世紀)がその好例である。初期キリスト教の教会堂では側廊の外壁の窓の列とともに、身廊の上部に高窓の列があり、いずれもアーチ窓が通例である。ロマネスクの教会堂でも同じ位置にアーチ窓が配置されるが、壁は厚く、窓は比較的小さい。ゴシック建築では尖りアーチを採用したので、窓も尖りアーチ窓になり、柱も細く壁も薄くなったので、窓の大きさも次第に拡大された。また窓の組子の形態に工夫をこらし(トレサリー)、*ステンドグラスをはめこんで堂内を美しく飾るようにした。ルネサンス以降はローマ様式にならい、半円アーチ窓と長方形窓が各種の建物に広く用いられたが、ガラスは貴重品であったので、教会堂や宮殿以外の建物では稀であり、一般民家では油紙を用いた。したがって外側にシャッター、すなわち板扉や鎧戸を併用するのが通例となった。窓ガラスが一般化した一九世紀になっても、風雨の烈しい地方ではシャッターが用いられ、ドイツや北欧諸国では建具を二重に入れた二重窓が工夫された。近代では構法の発達により窓の大きさの制約がなくなり、水平あるいは垂直に連続的な窓をつくったり、必要ならば壁面全部をガラス窓にしてしまうこともできる。これをガラスのカーテン・ウォールという。〈桐敷真次郎〉

マニエリズモ
〈右〉ポントルモ「キリスト降架」(1522ごろ)
フィレンツェ　サンタ・フェリチタ聖堂
〈下〉ブロンツィーノ「聖家族」(1550ごろ)
油彩板絵　124.5×99.5cm　ウィーン美術史美術館

マニエリズモ　**manierismo** 伊　フランス語でマニエリスム **maniérisme** 英語ではマナリズム **mannerism** とよばれる。様式・画風を意味するマニエラ **maniera** 伊 に由来する言葉で、一般には独創力に欠け、既成の手法や型を踏襲しながら、器用にまとめあげるような仕方を非難する意味をもち(いわゆるマンネリズム)、時代・国を問わずに用いられる。

美術史上では、今日、ルネサンス様式からバロック様式に移行する過渡期(一五二五―一六二〇ごろ)に流行した特定の美術様式に対して用いられる。この様式は全ヨーロッパ的に多様な傾向が指摘できるが、とくにルネサンス美術運動に主導的役割を果たしたイタリアにおいて典型的である。すなわち、その様式傾向は、極度に洗練された技巧をもち、錯綜した複雑な構成、ひずんだ遠近法などを駆使し、幻想的な細部の表現、ときには不自然なまでのプロポーションや現実離れした色彩をとり入れた点に特色をもつ。通常、その発展段階を数期に分ける。第一期(一五二〇ごろ―四〇ごろ)は*ポントルモ、*パルミジアニーノ、ベッカフーミ **Beccafumi**(一四八五―一五五一)らがこれに属し、第二期(一五四〇ごろ―七〇ごろ)は*ブロンツィーノ、*バザーリ、*フォンテンブロー派がこれに含まれる。このころより、各国に伝わったイタリア・ルネサンスの成熟とともにフォンテンブロー、ブリュッセル、ウィーン、プラハなどで宮廷芸術として浸透していった。第三期(一五七〇ごろ―一六一〇ごろ)にいたると、ホルツィウス **Hendrik Goltzius**(一五五八―一六一七)、スプランヘル **Bartholmeus Spranger**(一五四六―一六一一)、*グレコ、*ティントレットなどがいる。彫刻においては、高度に技巧的な表現がみられ、*チェリーニ、ジョバンニ・ダ・ボローニャ **Giovanni da Bologna**(一五二九―一六〇八)、ボルテラ **Daniele da Volterra**(一五〇九―六六)など、建築ではビットーリア **Alessandro Vittoria**(一五二五―一六〇八)、*パラディオ、*ビニョーラらにみられる芸術活動にいちじるしい。全般的に共通してみられることは、彼らは新プラトン主義的理論を前提にして、美の理念をはじめから先在的に肯定する。そしてそこから、先人の技法を踏まえながら、主知主義的理想主義の立場に立って、自己の頭のなかで構築した美の理想を意図的に表現しようとつとめる。彼らの作品に共通する、過度の意識的構成化による冷たさ、不自然な動勢、極端な装飾的傾向、徹底した折衷主義などは、そのような美的理念に由来している。一見ルネサンス様式を踏襲しているかにみえるが、しかし、現実の生と自然を積極的に肯定し顕示する本来のルネサンス精神からすれば、はなはだしく異質といえる。それにもかかわらず、その一種独特なインテレクチュアリズム(主知主義)による彼らの特異な美術様式は、ある意味で必然的な反ルネサンス現象として、近年あらためて注目され、再評価がなされている。〈久保尋二〉

文献 アーノルド・ハウザー著、若桑みどり訳『マニエリスム』全三巻(一九七〇・岩崎美術社)

マニャスコ　**Alessandro Magnasco**(一六六七―一七四九)イタリアの画家。通称はリッサンドリーノ **Lissandrino** で、ジェノバに生まれる。フィレンツェでの四年間の滞在と晩年の一四、五年をジェノバで過ごしたほかは主としてミラノで活躍。はじめ画家の父ステファーノに手ほどきを受けたが、のちミラノに出てベネチア派のフィリッポ・アッビアーティに師事。しかしその後*カロやローザ **Salvator Rosa**(一六一五―七三)から強い影響を受けた。その画風は、説明的な細部描写や外面的な調和などを無視して、対象への直接的な生な感動を印象主義的に奔放な筆触や色斑に託す独特なもので、おもに風俗画や風景画の領域において その特異な才能を発揮した。代表作に『聖エラス

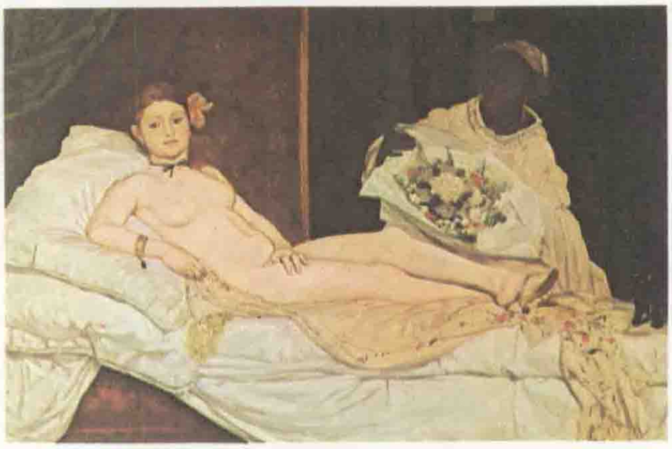
ムスの殉教』（ミラノ、個人蔵）やジェノバの『あるジェノバ人の別荘における招宴』（パラッツォ・ビアンコ）などがある。三月一九日ジェノバで没した。〈久保尋二〉

マ ネ **Edouard Manet**（一八三二—八三）フランスの画家。司法官の子として、一月二三日パリの裕福な家庭に生まれた。少年時代から絵を好んだが、はじめ父が画家志望を許さなかったため、一六歳のとき南米航路の船員見習生となり、南米に航海後の一八五〇年、やっとクチュール **Thomas Couture**（一八一五—七九）のアトリエにはいることができた。しかし、アカデミックな歴史画家の師に反発してやがて自由研究に入り、ルーブル美術館その他で古典絵画を模写、またオランダ、ドイツ、イタリアなどを旅し、フランス・*ハルスや*ベラスケスら、オランダやスペイン画派からの影響を強く受けた。サロンには六一年はじめて入選、受賞さえしたが、初期からすでに異色ある彼の作品は、その後もしばしば落選している。だがそうしたマネの仕事が、とくに世間の物議をかもしたのは、六三年の落選画展に並んだ『草上の食事』と、六五年のサロン入選作『オランピア』とによってだった。すなわち一人の裸婦と二人の着衣の男性との野外の食事を主題とした前者は、風紀的にけしからぬものであり、また寝台上にあらわな裸身をさらす後者の表現も、当時の人の目にはいかにも破廉恥にみえたからである。しかしこの二作品に対する度を越した世評の非難は、逆にいって彼の示した表現技法の斬新さと、近代的な明快さとを一般に印象づけることにもなった。彼は思わぬスキャンダルとともに一躍注目を集め、このとき以来、画壇・文壇の一部に熱烈な支持者を得、自分を慕って集まる*ピサロ、*モネ、*シスレーら青年画家たちの間から、きたるべき印象主義への道が開かれる機縁をつくったのである。マネ自身は、あくまでアカデミズムの公認を待望して、この印象派グループの展覧会への参加をこばみ、彼らと同一視されるのを非常にきらったが、のちに一時、印象派の技法を採用して制作したこともあった。晩年にはレジオン・ドヌール章を得たが、リウマチに悩まされ、肉体的疲労度の比較的少ないパステル画に親しんだ。それでも『フォリー・ベルジュールの酒場』（一八八二）など油絵の傑作を残し、四月三〇日五一歳の生涯をパリで閉じた。

彼は生来まれにみる洗練された都会的感覚の持主で、四囲の活気ある現実を鋭敏にとらえる暢達(ちょうたつ)した筆力においては、比類ない画家であった。そして一般に印象主義の父と目されているように、従来の暗い画面に明るさを導入するなど、伝統と革新を結ぶ仲介の役をりっぱに果たしたという点では、その功績の大きさははかり知れないものがある。〈富山秀男〉

□P・クールティヨン解説、千足伸行訳『マネ』（一九六七・美術出版社）▽佐々木英也解説『現代世界美術全集1 マネ』（一九七〇・集英社）

マネ〈上〉「バルコン」(1868) 油彩 170×124.5cm パリ 印象派美術館
〈右〉「オランピア」(1863) 油彩 130.5×190cm パリ 印象派美術館 1865年のサロンでスキャンダルを巻き起した裸婦像



マネシエ **Alfred Manessier**（一九一一— ）フランスの画家。一二月五日ソンム県サントゥーアンに生まれ、アミアンの美術学校をへて一九二九年パリ美術学校の建築デザイン科に入学したが、もっぱらルーブル美術館で古画の模写をおこない、のちアカデミー・ランソンに転じてビッシェール **Roger Bissière**（一八八八—一九六四）の影響をうけた。三三年からアンデパンダン展、四二年からサロン・ドートンヌ、四八年からサロン・ド・メにそれぞれ出品したが、第二次世界大戦中の四三年にカトリックに帰依してから宗教画に新生面を開き、「抽象絵画による求道者」と称され、パリ抽象画壇の代表的存在。作風は繊細な色面の調和と線のリズミカルな構成を特色としており、またタブローのほか各地の教会のステンドグラスも多数手がけて、つねに清澄な宗教的心情を発揮している。六二年の第三一回ベネチア・ビエンナーレ展で絵画部門の大賞をうけた。〈富山秀男〉

マビューズ **Jan Mabuse**（一四七八ごろ—一五三三/三六）フランドルの画家・版画家。本名はヤン・ホッサールト **Jan Gossaert** という。マビューズに生まれ、ミデルブルクで没した。*ダビッドに学んだと推定されるが、*デューラーの版画の影響も強い。一五〇八—〇九年ローマに滞在し、のちユトレヒトおよびミデルブルクで活躍した。彼はイタリア絵画との折衷様式をつくりだした最初の画家で、マニエリストとして重要な存在。代表作『ビーナスとアモール』（ブリュッセル王立美術館）のように、裸婦をひろい空間のなかで扱った神話的な表現が多い。風景描写には*レオナルド・ダ・ビンチの影響も認められる。〈野村太郎〉

マビューズ「少女像」(1526ごろ) 板絵 37.5×28.5cm ロンドン ナショナル・ギャラリー

マ ヤ **Maya** プレ・コロンビア時代にメソアメリカ(古代中央アメリカ)のメキシコ、グアテマラを中心に高度に開花したインディオのマヤ族系の文明。古典期と後古典期の二つに分かれるが、一般にはマヤ旧帝国文化とマヤ新帝国文化と呼ばれる。ここに帝国があったわけではなく、同じ文化圏の各地の諸都市に芸術上・精神生活上に共通するものがあり、それがきわだってすぐれていることから、帝国という名前で一括して呼ばれるようになったものである。

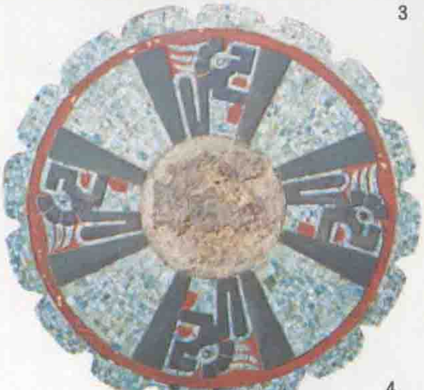
マヤ文化は、世界にもっとも早く、かつ詳しく紹介されたので、他のメソアメリカ諸文化にくらべ、より知られているが、マヤが暦・絵文字・天体観測などの創始者ではない。マヤ文化には他の文化から移入されたものが多く、むしろそれらを高度にそしてスケールを大きく発展させ、さらに石碑に刻んで記録として後世に残した伝播者としての役割から、評価すべき偉大な文化といえよう。

【古典期】三〇〇—九〇〇年ごろまで。それ以前の初期マヤについては、考古学的資料に乏しくあまり知られていないが、メキシコ先進文化のオルメカの影響を受けていると考えられる。

マヤの建築は「新大陸のギリシア」の名があるほど見事である。しかし、それに用いられているアーチは擬似アーチで、壁の上から平たい石をすこしずつずらせるように張り出しながら積み重ね、両側から空間をせばめてゆき、最後に一枚の石をのせて両側をまたがせてアーチを完成するという方式によっている。このアーチの重力に耐えるため、壁は厚く頑丈である。入口も窓も部屋も小さいが、見た目には実に堂々とした重厚さをもつ。その建物を、マヤ族は派手に装飾する。屋根の上に屏風のような飾りの石塀をのせて建物を大きく壮美にみせたり、建物の前面を彫刻した石や化粧漆喰で飾りたてるなど、一種の建物装飾の極限を見せている。時代様式で変動があるが、棟上装飾塀で美しいのがパレンケの神殿であり、ファサード（前面）装飾の華麗なものでは、サイルの宮殿、ウスマルの「亀の神殿」、およびカバやラ

↓2 ↑1

3



4

1. 太陽のピラミッド(古典期) テオティワカン 2. パレンケの宮殿(古典期) 左手後方は太陽の神殿 3. 戦士の神殿(後古典期) チチェンイッツァ 4. モザイク板(後古典期) マヤ・トルテカ文化 直径24cm チチェンイッツァ出土 5. 多彩色容器(古典期後期) 粘土 高さ26.5cm 6. シモホベルの土偶(古典期後期) 粘土 高さ約90cm 7. 巨石人頭像(先古典期 オルメカ文化) 高さ270cm ラ・ベンタ

7

6

5

マヤ

ブナの遺跡をあげられよう。

マヤの暦の驚くべき科学的正確さは有名であるが、マヤ族は「時」とは神々の運動とみなし、時の運行の区切り区切りを記念してうやうやしくステラ(石碑)を建てていた。月の一日一日にも、月々にもそれぞれの絵文字があり、それらを組合せ並べたてて彫刻したステラは、絵から月や日を読みとれない現代人の目には、怪奇なデッサンの大集結にうつる。

絵画はあまり残っていない。しかし一九四六年チアパス州の密林の中から発見されたボナンパックの壁画はすぐれ、とくに「捕虜審判」が、水色をバックに褐色の人間群が切迫した雰囲気をみなぎらせて傑作である。

彫刻では、前述のファサード装飾の中に単独にとりだしても美しいものが多いが、その代表的なものはウスマルの「女王」であり、クンビチュの「男子石像」もおもしろい。数多いステラにもいくつかの見事な彫刻があるが、ホスタの「オウムと神官」、ヤシュチラン出土の「楣石(まぐさ)二四号」が有名である。このほか、土偶では、カンペチェやタバスコ地方の土偶が美しいが、とくにユカタン半島の西、ハイナ島の墓地から出土する土偶が知られている。

ピラミッドでは、古典期後期のマヤ文化の一大中心地であったパレンケのピラミッドが代表的である。ここの墳室の供物のなかから発見されたスタッコ(化粧漆喰)製の首は、高貴で知的な表情をもち、マヤ彫刻の代表的傑作とされている。

【後古典期】マヤ旧帝国の暦法の彫刻は九世紀ごろからめだって少なくなり、外敵のトルテカが、ユカタン半島のチチェンイッツァを根城に、トルテカ文化とマヤ文化を合体させ、さらにチチェンイッツァは、マヤ系の二大都市ウスマルやマヤパンと、「マヤパン連合」同盟を結ぶ。後古典期は、このような動きにより、トルテカ・マヤ文化という複合的性格の上になりたっている。トルテカの首都トゥーラに見られた「翼ある蛇」、人身供犠などのモチーフが導入され、建築物にしても寺院より宮殿建築が重要となる。

チチェンイッツァの建物は、トルテカ化して、柱もあり戸口も部屋も大きくなる。暦のシンボルを階段数におりこんだ「ピラミッドの城」は美しい。トルテカ的モチーフの仰臥人像チャック・ムールも見られる。また、この地に残る祭儀的球戯場のコートの石塀の浮彫には、きらびやかな正装をした神官や支配者たちの姿とともに、いけにえの首なども彫りこまれている。そのほか、いけにえを投げこんで祈っていたセノーテ(泉水)の水底からすくいあげられた硬玉・金銀銅などの多数の装身具類により、高い工芸美の水準を知ることができる。

一二〇四年、マヤパンがチチェンイッツァの王室をたおし、他のマヤ系一二都市と、マヤ新帝国時代をつくったが、文化的にはなんらの新しい創造は生みだせなかった。いいかえれば、トルテカの支配下にあったチチェンイッツァで、マヤ文化とトルテカ文化の重複によってこの期の新しい創造がおこったのであり、マヤ自体は土器と陶器以外にめぼしいものを残せなかったほど退廃の一途をたどった。たとえば、チチェンイッツァを倒したマヤパンの都市遺跡をみても、石彫にせよ建築にせよ、見かけ倒しの粗雑なもので、美的評価の対象になり得ないものでしかない。〈深作光貞〉

📖石田英一郎著『マヤ文明』(中公新書) ▽石田英一郎編『世界の文化史蹟9 マヤの神殿』(一九六六・講談社) ▽石田英一郎編『世界美術全集24 アメリカ』(一九六二・角川書店) ▽『原色世界の美術16 メキシコ・ペルー』(一九七一・小学館)

マヤーノ Benedetto da Maiano (一四四二—九七)

イタリア、*フィレンツェ派の彫刻家・建築家。建築家の兄ジュリアーノ Guiliano (一四三二—九〇) とともに活躍した。はじめアントニオ・*ロッセリーノの影響から出発し、次第に*ドナテロの作風に近づいたが、一四七〇年以後は折衷主義におちいった。七二—七五年、兄とともにファエンツァとサン・ジミニャーノで共働し、兄の指揮造営になるファエンツァ大聖堂で「サン・サビーノ記念碑」を制作。サン・ジミニャーノではサンタゴスティーノ聖堂の『聖バルトルドゥスの大理石祭壇』などを手がけ、七五年にはフィレンツェのパラッツォ・ベッキョ「会見の間」の洗礼者ヨハネ像のある扉(とびら)や、サンタ・クローチェ聖堂の説教壇を制作。ほかに肖像彫刻も知られている。建築家としても、アレッツォのサンタ・マリア・デレ・グラーツィエ聖堂の正面吹抜(ふきぬき)廊や、クロナカ Il Cronaca (一四五七—一五〇八) と共作のフィレンツェのパラッツォ・ストロッツィなどのすぐれた業績を残した。〈久保尋二〉

マラッティ Carlo Maratti (一六二五—一七一三)

イタリアの画家。マラッタ Maratta ともいわれる。カメラーノに生まれ、はじめ異母兄のベルナボに学び、ローマに出て、*カラッチの工房に入る。初期にはカラッチ流の画風をみせていたが、次第に*コレッジョやカルロ・チニャーニらの手法を受け入れ、

マルケ 「アンドレ・ルベイールの肖像」(1904) 油彩 92×61cm パリ国立近代美術館 数少ない彼の肖像画の一つで、青年時代の初期の作品

折衷的なアカデミズムの画風に変わっていった。ただ彼の軽やかで動感のある甘美な画風は、当時大いにもてはやされた。また、教皇アレクサンデル七世から注文をうけて装飾の仕事も手がけ、その作風もバロック的な定式に向かい、いっそう豊かで多様な色彩になり、『無原罪の懐胎』(ローマ、サンティシードロ・アグリコラ聖堂)などではそれがよく表現されている。後年ローマに出て、おびただしい祭壇画および肖像画制作で一七世紀後半のローマ・バロックを代表する。代表作に『諸聖者のいる聖母子』『枢機卿アントニオ・バルベリーニの肖像』などがある。〈久保尋二〉

マリーニ Marino Marini (一九〇一—八〇) イタリアの彫刻家。二月二七日ピストイアに生まれ、フィレンツェで絵画・彫刻を学ぶ。青年期には*マルティーニや*ロダンの影響を強く受け、アクロバット、踊り子など、流動的なフォルムを多く制作、肖像彫刻でも知られるが、やがて騎馬人物像を中心とする一連の作品に関心が集中され、その名を国際的にした。これらの諸像は、彼自身、世情に対する痛憤を表わしたと説明しているが、古代彫刻、とくにエトルリア彫刻の伝統と現代的形態の斬新な結合をみせており、またしばしば着彩され、表現効果を強めている。アメリカおよびヨーロッパ各地を訪れ、一九四〇年以降、ミラノのブレラ・アカデミー教授。絵画や版画も手がけている。一九五二年のベネチア・ビエンナーレで受賞。モニュメンタルな彫刻や、現代の学者・芸術家の肖像を制作。彼の作品は欧米各地の美術館に見られる。八〇年八月六日没。〈友部 直〉

マリン John Marin (一八七〇—一九五三) アメリカの画家。一二月三日ニュージャージー州ルーサーフォードに生まれ、はじめ建築を学んだが、のちフィラデルフィアのペンシルベニア美術アカデミーやニューヨークのアート・ステューデント・リーグで絵画を学んだ。一九〇五年パリに渡り、*ホイッスラーや印象派の影響をうけ、さらに*フォービスムの色彩と*キュビスム、*未来主義の構成法を組合せてユニークな画風を立てた。水彩画による都市や海岸の風景は、明快な色彩と速筆による線の構成で、対象のなかに存在するダイナミックな性格を生き生きと描きだしている。スティーグリッツらによるアメリカのモダニズム運動に積極的に参加し、アメリカの土壌に根をおろした近代美術を育てるために大きく貢献した。一〇月一日メイン州ケープ・スプリットで没。〈田中文雄〉

マルク Franz Marc (一八八〇—一九一六) ドイツの画家。ミュンヘンで二月八日画家の子として生まれ、はじめ哲学と神学を学び、二〇歳でミュンヘン美術学校に入った。一九〇三年パリに旅行して*印象主義に接する。〇七年再度パリに滞在しゴッホに感銘する。一〇年ミュンヘンで初の個展をひらく。*マッケおよび*カンディンスキーと親交を結ぶ。一一年カンディンスキーとブラウエ・ライター(青騎士)の運動を推進する。以後没年までが彼の芸術のもっとも充実した時期であるが、彼は主観表出の媒体として動物をとりあげ、色彩の諧調と形態のきびしい抽象化によって、自然と人間精神との深い交感の世界をさぐった。一二年マッケとともにパリを訪れ、*ドローネーを知って強い共感を抱いた。一方ではアンリ・*ルソーによって保障された夢と実在の交錯するマルクの世界に、純度の高い色彩形態のダイナミズムが加わり、一九一四年には抽象画も手がけた。『動物の運命』(バーゼル美術館)、『青い馬の塔』(所在不明)はその代表作。第一次世界大戦に従軍、一六年三月四日ベルダンで戦死。〈野村太郎〉

マルティーニ 「聖マルティーノの死」(1320ごろ) アッシジのサン・フランチェスコ聖堂下院 聖マルティーノ伝の壁画の一部

マルケ Albert Marquet (一八七五—一九四七) フランスの画家。三月二七日ボルドーに生まれ、はじめ装飾美術を志してパリの装飾美術学校に入ったが、一八九七年美術学校に転じてギュスターブ・*モローに師事、同時に同門の*マチスや*ルオーらと親交を重ねた。一九〇五年サロン・ドートンヌに出品したころの初期の仕事は、鮮烈な色彩の対比と大胆な描法とによって、マチスらとともに*フォービスムの代表的作例と目された。やがて一二年のモロッコ旅行後、次第にフォーブ的傾向から離れ、色彩の調和を重んずる温雅な作風に向かった。以後彼はほとんど風景画を専門とし、各地を旅しながらいずれも川・港・橋など水の見える情景を対象に、柔らかな灰色や緑・青などを主調とする微妙な色合いと的確な描写で、『海辺の謝肉祭』(一九〇六)などすぐれた作品を数多く残した。四七年六月一四日パリで死去。〈富山秀男〉

マルシャン André Marchand (一九〇七—) フランスの画家。セザンヌの生地である南仏のエクス・アン・プロバンスに生まれ、この地の風土とセザンヌの作風から強い影響を受ける。パリに出て独学で絵を学び、一九四一年「フランス伝統画家展」に参加、ドイツ占領下のパリでレジスタンスの姿勢を明らかにした。サロン・ド・メの創立者の一人。*キュビスムを起点とする近代的様式の総合化を求めた一人であるが、初期の装飾的なダイナミズムから次第に自然と人間との交感を暗示する象徴的性格が色濃く表われてくる。南仏アルルにアトリエをかまえ、プロバンスやブルターニュの風景をモチーフに独自の世界を展開している。タペストリー、壁画、挿画などでも活躍している。〈小川栄二〉

マルティーニ Simone Martini (一二八四ごろ—一三四四) イタリアの画家。シエナ出身で、*シエナ派の代表的作家。初期の活動は不明であるが、おそらく同派の創始者*ドゥッチョに学んだと思われる。彼は、当時イタリアに支配的なビザンティン美術の教条的抽象性を排し、精緻なフランスのゴシック様式を取り入れながら、流麗な曲線の駆使と華麗な彩色法で情緒的な物語性を発揚する独特なシエナ派の画風を確立した。そのことは、一三一五年のシエナのパラッツォ・プブリコに描いた『マエスタ』(荘厳の聖母子)から、翌年のナポリのロベール・ダンジューのための戴冠図(ナポリ美術館)やアッシジのサン・フランチェスコ聖堂の一連の聖マルティーノ伝および聖キアラ像などの壁画を経て、三三年の*シエナ大聖堂における聖アンサノ祭壇画『受胎告知』(ウフィーツィ美術館)およびメンミ Lippo Memmi との共作『受胎告知』(ウフィーツィ美術館)に及ぶ画業をみれば明らかである。三九年教皇の召命でフランスのアビニョンにおもむき、同地のゴシック的伝統にシエナ派の甘美な画風を交流させ、独特のアビニョン画派を形成した。一四世紀末から一五世紀前半にかけての全欧的な、いわゆる「国際ゴシック様式」の流行は、同地を訪れた聖職者や美術家たちが、この画風に魅せられ、全ヨーロッパに広めることが端緒となっている。彼は同地で生涯を閉じたが、ここで母国の詩人ペトラルカとの交遊も生まれ、この詩人からその画業を高く評価されている。〈久保尋二〉

円山応挙 まるやまおうきょ (一七三三—九五) 江戸中期の画家。円山派の創始者。名号に岩次郎・主水・仲選・一嘯・夏雲・仙嶺などがある。享保一

円山応挙　「郭子儀図襖絵」部分(1787)　紙本着色　重文　兵庫　大乗寺　金箔地に極彩色の鮮かな色面対比には琳派の装飾画の伝統が生かされている

八年、丹波国穴太村(京都府亀岡市)の農家に生まれた。一五歳のころ京都に出て、狩野派の画家石田幽汀(一七二一—八六)に画を学び始めた。生活のため*眼鏡絵の制作にも携わり、中国版眼鏡絵を模写、京名所に応用することによって遠近表現を学んだ。彼の写生主義の基礎の一つはこれであったが、京名所には機械的な透視遠近法を避けようとする意識も見られ、それは明和二年(一七六五)の『淀川両岸図巻』に美しく結実した。一方、同じ年に描かれた『雪松図』(東京国立博物館蔵)では、個物に対する鋭い写生が見られる。この作品で用いられている付立、片ぼかしなどの技法は、見えるがままに描こうとする的確さをもち、のちに整備されて円山派のお家芸となった。明和年間(一七六四—七二)大津の円満院祐常門主の庇護を得た応挙は、この個物に対する写生をさらに進め、多くの写生帖(東京国立博物館蔵ほか)を描き、『難福図巻』(円満院蔵)によって人体の写生もおこなったと推定される。弟子奥文鳴は、応挙が写生をもって作画の基本とすべきことを常に強調していたと書いているが、応挙が写生の重要性を認識するようになった直接的契機として、渡辺始興(一六八三—一七五五)、*沈南蘋、*銭選らが考えられる。明和八年(一七七一)の『牡丹孔雀図』(円満院蔵)はその成果を示す作品だが、すでに明和五年『平安人物志』や『孔雀楼筆記』に応挙の名があり、徐々に新画風が認められつつあったのであろう。このころから応挙は、この遠近表現と個物の写生の二つを基礎としつつも、東洋画の伝統と融和を計り、自己の装飾画様式を障屏画の世界に確立することを目指すようになった。安永五年(一七七六)の『雨竹風竹図屏風』(円光寺蔵)、『藤花図屏風』(根津美術館蔵)は屏風におけるその成果であり、応挙の画歴中、一頂点をも形成している。一方、天明七年(一七八七)の大乗寺、金刀比羅宮表書院などに、障壁画の成果を見ることができる。その際、応挙は自身で制作した粉本類を使用する場合もあったことが、最近指摘されている。寛政二年(一七九〇)皇居の造営に伴い、一門を率いて障壁画の制作に当たったが、これは焼失して現在に伝わらない。没年の優作『保津川図屏風』(西村家蔵)は応挙芸術の集大成であって、基礎となった二つの要素を意識的に整理しながら、モニュメンタルな様式を完成させている。もっとも応挙様式が、合理主義的視覚と伝統的な装飾画形式との折衷様式にすぎないとする見方もある。寛政七年七月一七日没。→円山四条派　〈河野元昭〉

吉沢忠・山川武著『原色日本の美術18　南画と写生画』(一九六九・小学館)　▽鈴木進編『応挙と呉春』(一九六九・至文堂)

円山四条派　まるやましじょうは

江戸中期に興った画派。*円山応挙が開いた円山派と*呉春が開いた四条派の総称。一八世紀中ごろ、*狩野派をはじめとする既成流派は、創造性の枯渇や形式主義に陥っていたが、これに対し、京都を中心に多くのすぐれた画家が絵画の真のあり方を求めて、自己の進むべき道を模索していた。その方向は三つに大別することができるが、一つは*南画へと発展し、一つは*曾我蕭白・*伊藤若冲など表出性の強い画家群を生んだのに対し、他の一つの方向は写生を重視する円山派を成立させたのである。この基盤として、当時の文化全般にわたる自然主義的傾向も見逃がせない。応挙は完成画において写生の導入を部分的なものに留める一方、画題、空間表現、筆墨技法などにおける伝統性にも配慮して、平明な装飾的画風を確立した。それは特異な個性の直接的表現ではなかったが、それゆえに、*長沢芦雪や呉春などのすぐれた画家を育てることが可能となったのである。そのほか、円山応瑞(一七六六—一八二九)、源琦(駒井琦、一七四七—九七)、山口素絢(一七五九—一八一八)などがあって円山派を形成した。はじめ*与謝蕪村に学んだ呉春はやがて応挙の直接的影響を受け、応挙画風を瀟洒なものに変えて四条派を開いた。松村景文(一七七九—一八四三)、岡本豊彦(一七七三—一八四五)などが四条派としてよく知られている。四条派は応挙没後円山派をおさえて京都画壇に隆盛を誇り、その画系は塩川文麟(一八〇八—七七)、幸野楳嶺(一八四四—九五)らがつぎ、明治以後の近代日本画の成立にも大きな役割を果たした。　〈河野元昭〉

マルロー　André Malraux

(一九〇一—七六)フランスの小説家・美術評論家。パリ生まれ(一一月三日)。東洋語学校に学び、考古学研究のためインドシナに渡ったが、現地の革命運動に理解を示し、中国もおとずれた。スペイン内乱の際は人民戦線に、第二次大戦中はレジスタンスに加わったが、戦後はド・ゴール派に参じ、文化担当国務相(一九五九—六七・一九六八—六九)をつとめた。美術関係の業績をあげるようになったのはそれ以降で、独特な美術論を盛り込んだ『芸術の心理』(一九四七—五〇)、『彫刻の空想の美術館』(一九五三)、『神々の変貌』(一九五七)などの著書がある。　〈鹿島　享〉

マレース　Hans von Marées

(一八三七—八七)ドイツの画家。北ドイツのエルバーフェルトに法律家の息子として生まれ(一二月二四日)、ベルリンのシュテフェック画塾で絵を学ぶ。コブレンツで兵役を終えたのち、一八五六年ミュンヘンに居住し、軍隊画・肖像画・森林風景を描く。六四年*レンバッハとイタリアにおもむく。六九年美学者フィートラー Konrad Adolf Fiedler (一八四一—九五)とスペインおよびフランスを旅行。彫刻家*ヒルデブラントと親交を結ぶ。七〇年ドイツに帰りベルリン、ドレスデンで制作したが、七三年ふたたびイタリアにおもむき、ナポリ、フィレンツェおよびローマに住む。第一回のイタリア滞在後、写実的作風から神話を題材とする象徴的作風に転じ、簡素で力強い形態把握によって理想主義を打ち出した。ナポリ臨海研究所の壁画『浜辺の漁夫』は有名。ほかに『ディアナの水浴』『網をかつぐ人』『レンバッハとの二人像』などが知られる。六月五日ローマで客死。　〈野村太郎〉

マーレビッチ　「草刈場にて」(1909)　油彩　86×66cm　トレチャコフ美術館　セザンヌの影響が顕著な円筒形の人物を描いている

マーレビッチ　Kazimir Severinovitch Malevitch

(一八七八—一九三五)ロシアの画家。二月一一日キエフに生まれる。*モンドリアン、*カンディンスキーと並んで、抽象芸術の開拓者の一人。はじめ後期印象派とフォービスムの影響を受け、のちラリオノフやロシアの前衛派詩人たちと親交を結ぶ。一九一一年「ダイヤのジャック」グループに参加、ロシア立体派運動を推進。翌年パリ旅行後、レジェ風の幾何学的抽象画を発表。以後、急速に自己の方法を発展させ、一三年には『白地に黒の方形』を発表してセンセーションを起し、さらに円・十字・三角形を加え、こうした基本形態による抽象芸術を理論化して*シュプレマティスムと名づけ、詩人マヤコフスキーの助力でその宣言を草した(一九一五)。この非対象的絶対の探求は一九年の『白地に白の方形』でその頂点に達した。革命直後のソビエト政府からモスクワの国立応用美術学校教授に任ぜられたが、二一—二二年の美術政策の反動的転換によってレニングラードに移され、教職にとどまったものの、作品展示の自由を失い、同地に没した。その間、二六年にはドイツにおもむき、*バウハウスからシュプレマティスム宣言を詳述した『非対象の世界』を刊行している。純粋な感覚と知覚を「至上のもの」とした彼の直観的・啓示的な美学は、タートリンの*構成主義とともに、先駆的な芸術革命として近代芸術に深甚な影響を与え、その真価を今日に及ぼしている。　〈大島辰雄〉

漫画　まんが

●漫画の発生　●漫画の流れ　日本漫画の歩み／ヨーロッパ漫画の基盤／コミック・ストリップの誕生とアメリカ漫画　●今日の漫画家たち　●日本の漫画

「笑い」は人間の優越感情から誘発されるとい

い、また多分に悪魔的であるがゆえに人間的である（ボードレール）といわれるが、漫画はこのきわめて人間的行為の「笑い」を通じて、その時代時代の政治、社会、文明や日常生活の上にみられる矛盾を衝き、弱点を告白する。また同時に、そうしたリアルな様式とは別にナンセンスの世界を形成し、己を含めたすべてを笑う美術形式であるが、その「笑い」も笑えない笑いや凄惨な笑いのブラック・ユーモアもある。また表現の方法論も単一漫画、四齣、六齣、八齣から数十、数百齣に及ぶ連続漫画ないしストーリー漫画といわれるものがあり、さらにこれは漫画といえるかどうか判然としないが、挿絵様式の描画によってなされる劇画というジャンルもある。

漫画は純粋絵画における風刺画と異なり、連続多量に印刷されるマスコミュニケーションの上に生命と価値が見出され、他の美術のごとく芸術対象として鑑賞されるものではない。したがって漫画はその時代の歴史のひだの中に生き、その時間を拡大しながらエネルギーを放出し、つねに常識や固定観念に対して絶え間ない造反を試み、何秒か何分かの時間の中でただ漫画のみに許された生理的充足を伴う世界を形成する。漫画は誰の中にも入っていく庶民性を具備してはいるが、同時に誰も寄せつけない強固な城壁を構築する無残の哲学をもつ場合もある。

●漫画の発生　漫画の歴史がいつごろから始まったかは正確に解明されていない。また解明しようとすること自体に、かなり無理があろう。

「漫画を描く」という意志をもっていなくとも、結果的に漫画的表現になってしまった原始芸術と、明らかに漫画を描こうという意志、つまり現実の事象を拡大強調して、その絵画表現の背後にある思想をクローズアップしようとしたものとは、その芸術成立の次元を異にするが、描かれた当時の歴史や作者の思想や体質が未分明である限り、同列の「漫画」に判定されてしまうか、でなかったら漫画とは本質的に無縁のプリミティブ・アートというきわめて曖昧な分類で律せられてしまう。しかし、たとえばアルタミラ(スペイン)の洞窟に描かれている二万年前の原始芸術でも、あるいはブッシュマンの夜間儀礼の絵画でも、南ローデシアの「男女の群れ」でも、多分に漫画的誇張がみられ、またトリノ(イタリア)の美術館や大英博物館所蔵のエジプト人の「鳥獣戯画」など、とくにカリカチュアとしての特質がでている。

これらの事実から類推すれば、人類が漫画的デフォルメの表現技術や、対象の内容を選択的に引き出す造形能力を自然発生的にもっていたことは否定できない。またこれらは（とくにプリミティブ・アートは）絵画表現による伝達方法ではあるが、同時に文字の役割をも果たしていた。

●漫画の流れ　ギリシア、ローマ時代になるとアリストファネスの例をひくまでもなく、エジプト時代とは比較にならない知性の文学や科学や彫刻が登場してくるが、とくに古代ギリシアの壺絵には実に漫画的素材や表現が多い。原始芸術は主として神へのもろもろの祈願や悪魔への呪詛的意味をこめてあったが、ギリシア、ローマ時代に下ってくると宗教の権力化現象が始まり、審美的傾向が強くなってきたせいか、徐々にそうした漫画的誇張は少なくなってくる。しかし中世になると経画本などが多く現われ、旧・新約の聖書物語をテーマとした悪魔や怪獣が戯画的表現で登場してくる。とくに北欧などにそうしたグロテスクなものが木版画として残っている。

【日本漫画の歩み】日本の場合は西欧のそれよりずっと下って平安後期（一一世紀末—一二世紀初期）の有名な鳥羽僧正覚猷の『鳥獣戯画』あたりが漫画の始祖といわれるが、前述したエジプトの「鳥獣戯画」もヨーロッパ漫画のはじまりとみなされている共通点はおもしろい。しかし、昭和三六年（一九六一）と三七年に発見された法隆寺金堂天井板の落書の戯画など、明らかに『鳥獣戯画』以前のもので、一三〇〇年以上前に描かれた無名の職人の手になるものと類推される。これによって日本漫画の歴史は三、四〇〇年ほどさかのぼることになるかもしれない。

鎌倉後期から室町時代にかけて、ヨーロッパではルネサンスの開花を迎えたが、日本では絵巻、絵草紙類が数多く現われ、『病草紙』『年中行事絵巻』『絵師草紙』『福富草紙』『地獄草紙』『餓鬼草紙』など庶民生活に重要な相関関係をもつ勧善懲悪やナンセンスが現われ、多分に漫画的要素をもった作品が多く刊行された。また、江戸、寛永年代（一六二四—四四）には、たしかな筆さばきをみせる俵屋宗達の『扇面散屏風』などの戯画や奔放大胆な筆致を特徴とする*大津絵が現われ、即席に大道で描いて売ったりしたが、これなども明確に漫画としての表現で描かれている。さらに享保年代（一七一六—三六）あたりから有名な鳥羽絵が登場するが、鳥羽僧正覚猷とは直接関係はない。鳥羽絵は軽妙なタッチで庶民生活を描くいわゆる下世話の絵で、版本となって全国的な流布をみた。

江戸時代でもっともポピュラーな存在は『北斎漫画』で、はっきりと「漫画」という言葉が現われるが、この『北斎漫画』は全一五巻からなる絵のお手本で、庶民生活の中のさまざまの動きを鮮やかなデッサン力で描いた淡彩画であるが、近世漫画史の中で特筆すべき業績といえる。この*葛飾北斎のほかに*英一蝶、*東洲斎写楽、*歌川広重、*歌川国芳、鍬形蕙斎、*渓斎英泉、松屋耳鳥斎、歌川国綱、歌川芳春、*渡辺崋山らが活躍していたが、とくに文化文政年代（一八〇四—三〇）がもっとも華やかであった。江戸時代の戯画(漫画)には今日のごとき政治漫画は見あたらない。当然のことながら、当時は町人がお上の行政を批判するなどは許されなかったし、厳しく取締られていたからである。しかし、この厳しい規制のなかにあって元禄年間（一六八八—一七〇四）に英一蝶が描いた『浅妻船』が、時の将軍徳川綱吉の愛妾を風刺しお上を批判するものとして捕えられ、遠島の刑に処せられた。また、天保一四年（一八四三）に歌川国芳が描いた三枚続の錦絵『源頼光館土蜘作妖怪図』は頼光を時の将軍家慶に仕立て、卜部季武を水野越前守とし、いわゆる天保の改革の立役者水野の風俗矯正・贅沢禁止令などをはじめとする圧政に苦しむ人民たちが妖怪となって現われ、為政者を悩ます風刺画だが、これ以外にも国芳はかなりの量の風刺画やナンセンス作品を残している。

文久元年（一八六一）『ロンドン・イラストレーテッド・ニューズ』の特派員として画家でありエッセイストのイギリス人チャールズ・ワーグマン Charles Wergman（一八三二—九一）が来日し、翌年から横浜で英文の月刊漫画雑誌『ジャパン・パンチ』を発行したが、この和綴の雑誌は日本の当時の政情・庶民生活などをユーモラスに、また痛烈な風刺の目で描き、主として在留英米人に頒布した。日本人の間でも非常な評判となり、パンチがなまって漫画のことを「ポンチ」あるいは「ポンチ絵」という呼び名が生まれるに至った。『ジャパン・パンチ』は明治一二、三年ごろまで発行されたが、総刊行ナンバーは正確には明らかでない。

明治の来日外国人漫画家にはこのワーグマンのほかにフランス人ジョルジュ・ビゴー Georges Fernand Bigot（一八六〇—一九二七）がいる。彼は一八年間日本に滞在した。その間に漫画雑誌『トバエ』を創刊し約一年ほどつづいたが、この雑誌は政治を風刺した痛烈な漫画をきわめて意欲的に掲載して注目された。『トバエ』廃刊の後四年間に『トバエ・スポール』『ラ・ヴィ・ジャポネイズ』『ポタン・ド・ヨコ』『ル・ポタン』などさまざまな名前の漫画雑誌を創刊したり廃刊した。この二人の異国人漫画家は日本の漫画に非常に大きな影響を与えたが、また同時に彼らの残した多くの作品は、当時の貴重な文化資料となっている。

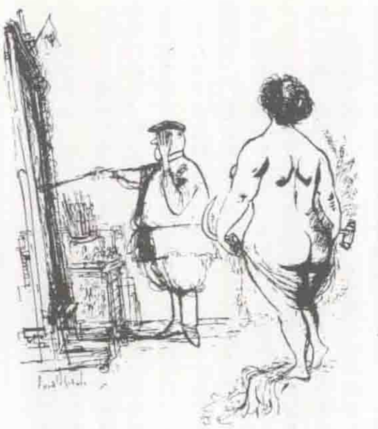
明治の漫画家には幕末から活躍していた*河鍋暁斎をはじめ*小林清親、田口米作、*浅井忠、北沢楽天、*小川芋銭、長原止水、*平福百穂、*森田恒友らがあり、『団々珍聞』『とばえ』『めざまし草』『方寸』『時事新報』『東京パック』などの刊行物の上で明治中期から末期にかけて盛んに活躍した。これらの漫画家たちのうち純然たる漫画専門家は北沢楽天（一八七六—一九五五）一人で、そのほかの人たちはれっきとした洋画家ないし日本画家として後に一家をなした人たちである。

【ヨーロッパ漫画の基盤】ヨーロッパのルネサンス文化はイタリアを中心に開花したが、このころは中世から近代に移行途上にあって、漫画史の上でも重要な時代であった。とくに万能人といわれた*レオナルド・ダ・ビンチの存在は見逃がすことはできない。その確かな素描力によって描かれた多くの漫画的作品には目を見張るものがある。レオナルドのほかには、イタリア・ルネサンス風刺画の創始者といわれるアンニバーレ・*カラッチをはじめ、ロレンツオ・*ベルニーニ、幻想的な画風で知られたジュゼッペ・アルシンボルドなどがある。

またドイツ最大の画家・銅版画家・木版画家として知られたアルブレヒト・*デューラーも素描や銅版画作品などに多くの漫画的表現のものがある。たとえば『騎士・死・悪魔』などやその他のアレゴリー作品にその特質がみられる。またフランドルの画家の*ボッシュも中世的ファンタジアの中に妖怪変化や悪魔などを描いたが、その表現法はシュルレアリスムの原型ともいえるユニークなものである。やはりフランドルの*ブリューゲルは幻想的主題を好んで描いたが、とくに銅版画の中に風刺性の強いものがみられる。

一七世紀初頭のフランスにはジャック・*カロの出現をみたが、カロは一八世紀のイギリスの画家ウィリアム・*ホガースとともにヨーロッパ近代漫画のパイオニアとしての十分な業績を残している。カロは一六三五年フランスが三十年戦争に干渉しはじめたころに活躍していたが、人間不信と憎悪が渦巻く凄惨な状況下にあった当時のフランス社会の実態をリアルなタッチでカリカチュアライズし、とくにイギリス中世の人形芝居パンチのような道化を主人公として活躍させ、鮮烈なサタイアをその作品上に打ち出している。ホガースも銅版画を得意とし、当時の貴族社会や僧侶たちを槍玉にあげたり、庶民生活をテーマにしたリア

漫　画

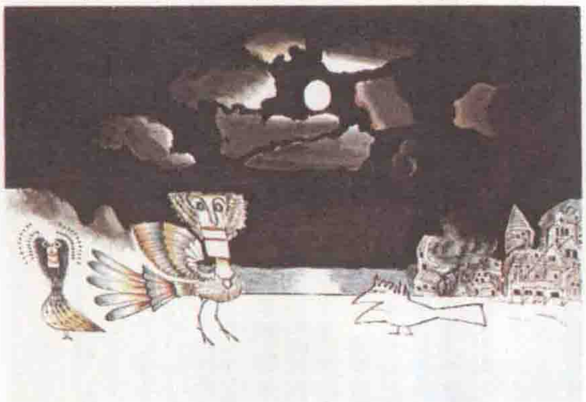


〈左〉ロナルド・サール（イギリス）「ロシア入門」
〈右〉ルイ・ミテルベール（フランス）「ウォール街」

イギリスの風刺雑誌「パンチ」
創刊号表紙（1841）

ドーミエ（フランス）「三等列車」（1860—70）

ホガース（イギリス）「法廷」



スタインバーグ（アメリカ）「マスク」（1966）

スタンラン（スイス）「女と男」

ルな作品などを描いた。ホガースの後にもイギリスにはトーマス・ローランソンとかジェームス・ギルレーらがその衣鉢を継いで盛んに風刺画を描き、イギリス漫画の伝統をつくり出している。

　しかし、近代ヨーロッパ漫画の決定的基礎を打ち立てたのはフランスのオノレ・*ドーミエであった。ドーミエは一八二九年ごろパリで発行されていた『シルエット』に初登場し、つづいて『シャリバリ』、フィリポンの週刊紙『ラ・カリカツール』などに痛烈な風刺漫画を発表、『法律をつくる腹』『見すてられたラファイエット』『大喰漢(ガルガンチュア)』『トランスノナン街の虐殺』『三等列車』『クリスパンとスカパン』などの作品が知られている。ドーミエの風刺画の画譜は、そのままフランス大革命後の近代化への脱皮と混迷の歴史となり、それだけに彼の作品の民衆への影響も大きく、その大きさに正比例して彼への権力側の弾圧も激しかった。ドーミエは幾回となく投獄され、罰金をくらい、『シャリバリ』など一年に五〇回も告発され、毎号のように発売禁止をくったが、彼の筆を阻止することはできなかった。

　当時ヨーロッパでは『シャリバリ』のほかにイギリスの『パンチ』、ドイツの『クラデラダッチ』といった漫画雑誌が発刊され、民衆の代弁者としての漫画が盛んになってきた。スイスのスタンラン、ドイツのガルバルニ、コルウィッツ、フランスのシャバンヌ、ロートレックといった画家たちが近代漫画のパイオニアとして盛んに風刺画を描き、めざましい活動をみせたが、これらの精神は二〇世紀のグロッス（ドイツ）、グロッパー（アメリカ）、ククルニクスイ（ソ連）、ミテルベール（フランス）、ロー（イギリス）といった風刺漫画家に受継がれていった。

【コミック・ストリップの誕生とアメリカ漫画】　森鷗外が『めざまし草』を刊行した明治二九年（一八九六）二月一六日の日曜日に、海をへだてたアメリカのニューヨークでは大きな騒ぎが持ち上っていた。一八八〇年にスチーブン・H・ホーガンが網版製版法を発明して以来、印刷技術的に新聞の視覚的可能性が大幅に広げられていたおりである。その日に配られたピュリッツァー系新聞『ザ・ワールド』にR・F・アウトコールトのコミック・ストリップ（たくさんの齣で物語を進めていく形式の漫画）『黄色小僧(イエロー・キッド)』がはじめて新聞連載漫画として登場、この漫画こそ日刊新聞に連載されたコミック・ストリップの歴史をスタートさせた漫画であり、また近代アメリカのジャーナリズムにおけるアメリカ漫画の特質たるナンセンスのはじまりであった。この時代のアメリカ漫画は、肋骨をばらばらに踏み折ったり、ニグロの女の子の髪を引き抜いたりの残酷物語で充満していた。この点長い風刺漫画の伝統をもつヨーロッパ漫画の生いたちと、野望に満ちた新大陸アメリカのそれとは全然異質の道を歩んだわけだが、このコミック・ストリップの形式と内容は、今日のアメリカ漫画に深く浸透しているし、今日、イギリスやカナダそしてラテンアメリカ、オーストラリアにも強い影響を与え、日本にも伝播されているのである。

　ホグベンの『洞窟画からコミック・ストリップ』によると、「アメリカでは毎月一八〇〇万の漫画雑誌が発行され、読者数は七〇〇〇万。さらに一五億にのぼる日刊新聞の連載・単独漫画があり、日曜新聞には五〇〇万以上の漫画欄に二五億の連載漫画がある。この数字は清教徒たちが今まで読んだ聖書の数よりはるかに大きい」と述べているが、この数字はもうすでにかなり古い調査によるものだから、今日ではもっとたいへんな数量になっているであろうことが推察される。このように、アメリカ漫画の歴史はジャーナリズムの中に生まれ育成されたのが特質である。

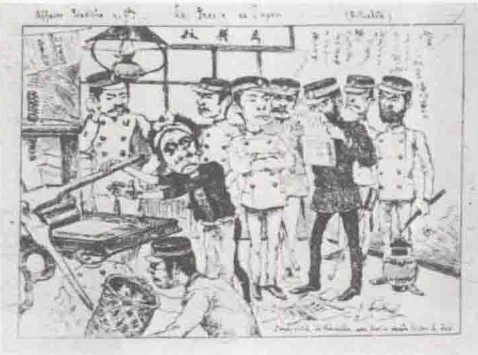
●今日の漫画家たち　漫画は、コミック・ストリップ（子ども漫画も含め）および劇画は別として、政治漫画、風俗漫画、家庭漫画、ナンセンス漫画、前衛漫画、黒い漫画（ブラック・ユーモアをテーマとする実験的漫画で、今日の常識や固定観念を徹底的に否定し、悲惨や絶望の中に見出される独特の笑い、悪魔の笑い、あるいは地底の笑いが持ち味となっている）などに類別されるが、さらに内容の性格別からみると、解説、風刺、心象風景、イラストレーション、分析、ノスタルジア、教訓、アジテーションなどに分けられる。

　これらの各ジャンルにおける世界の第一線で活躍する漫画家たちをひろってみると、まず西欧側には、アメリカのソウル・スタインバーグ、ロバート・オズボーン、トミー・アンゲラー、ウィリアム・スティーグ、アブナー・ディーン、R・O・ブレイマン、オットー・ソグロウ、バージル・パーチ、エドワード・ゴレイ、チャールズ・アダムス、チャールズ・M・シュルツ、あるいはフランスのジャン・エッフェル、シネ、サンペ、アンドレ・フランソア、デュブウ、レイモン・ペイネ、シャバル、ルイ・ミテルベール、モーズ、トレーズ、ロラン・トポル、イギリスのジェラルド・スカーフ、ロナルド・サール、ホフナン（没）、ドイツのパウル・フローラ、カナダ生まれのブロックバンク、スイスのジョバネッティ、デンマーク

岡本一平「女車掌」

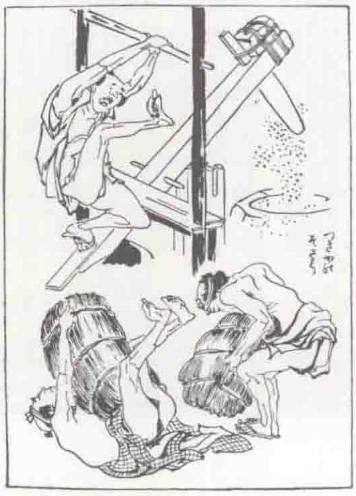
渡辺幽香「カミユイ」(明治20年刊「大日本風俗漫画」)

「鳥獣人物戯画」(平安時代)
国宝　京都　高山寺



〈上〉ビゴー　漫画誌「トバエ」より「印刷所への官憲の手入れ」　〈左〉北沢楽天「よっぱらいの学校」

ワーグマン刊「ジャパン・パンチ」表紙(1877年4月号)



葛飾北斎「つきやのそこつ」

のビドストルップ、ヤコブソン、イタリアのワレスキー、ダライオ、マンジといった人々がいる。ソ連をはじめ社会主義国にもすぐれた漫画家が多いが、強力な国家統制のもとでの漫画活動だけに西欧側諸国のようにナンセンス漫画やコミック・ストリップは非常に少ない。ただポーランドにはナンセンス漫画が比較的多い。

ククルニクスイ（ソコロフ、クプリヤーノフ、クリィロフの三人の共同ペンネーム）はソ連のもっとも著名な政治漫画家で、ソ連の漫画雑誌『クロコディル』誌上において縦横の活動を示したが、その他、エフィモフ、ガンフ、エリシーフ、アブラーモフ、セミョーノフ、デニ、ロトフ、クリンシュらが代表的漫画家である。ポーランドの漫画雑誌『シピレク』も『クロコディル』に続いて著名な存在だが、エリク・リピンスキー、ズビクネフ・レングレン、シモン・コビリンスキー、バラニエフスキーらがこの雑誌で活躍している。その他、ユーゴスラビアのピエール、イワノビッツ、チェコスロバキアのジェセフ・ラーダ、フランチェスク・ムジカ、日本にもやってきたアドルフ・ホフマイスターらが著名である。

中国では文革後漫画はあまり活発とはいえないようだが、米谷、華君武らが有名であった。

アメリカのコミック・ストリップ漫画は、さきに述べたように膨大な数にのぼるが、最近の傾向としてアンダーグラウンド・コミックスが非常に盛んになっているようだ。『イェロー・ドック』『ビジュー』『ザップ』といった媒体が活躍の舞台であるが、ロバート・クラム、キム・ダイチ、アート・スピーゲルマン、ユール・ファイファなどが知られている。これらアンダーグラウンド・コミックスないしブラック・ユーモア漫画はアメリカ的美徳や伝統や良識を破ってゆくのだが、なかには凄惨残虐なものもかなりある。

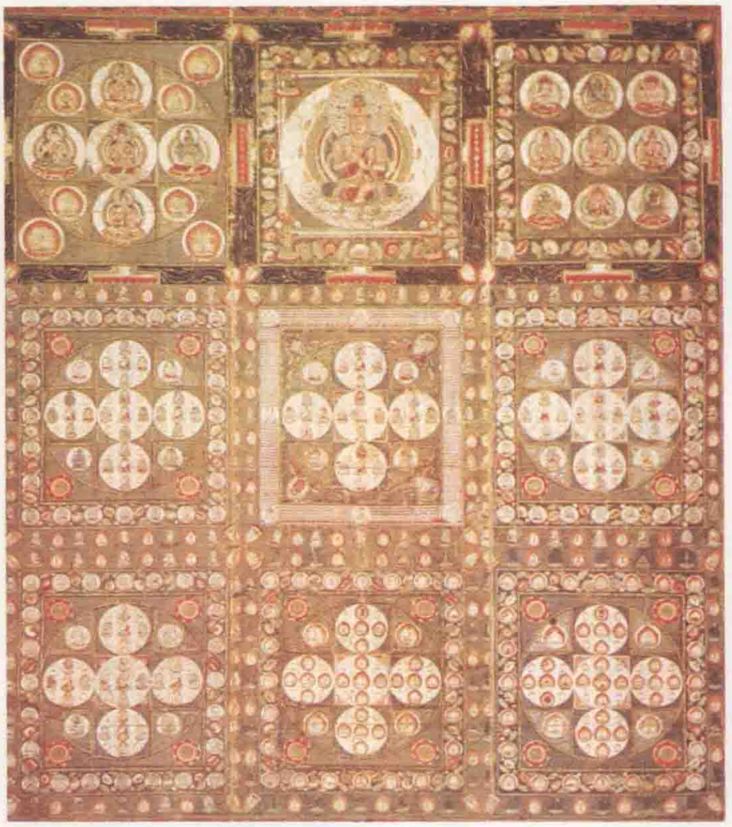
また、わが国でも単行本になったり週刊誌に連載され大いに人気のあるチャールス・M・シュルツの『ピーナッツ・ブック』は、きわめて一般的な平均的善良な市民（あまりパッとしない頭脳の持主で要領が悪く、さびしがり屋で底抜けのお人よし）を象徴する。チャーリー・ブラウンが主人公で、それ以外に七人のそれぞれに個性の強い登場人物があり、子どもの世界ではあるが、アメリカの社会や人間の一断面を日常の中に描いたアメリカで一番売れている人気漫画で、これなどアメリカの代表的作品といえよう。

●**日本の漫画**　日本のジャーナリズムの発展とともに近代漫画のパイオニアとして大きな足跡を残した岡本一平（一八八六―一九四八）を頂点として、大正から昭和初頭にかけて日本漫画の民衆への浸透度は非常な高まりをみせてきたが、明治時代の漫画が主として時事漫画にその重点がおかれていたのに反し、昭和に入ってくると、世界経済恐慌のあおりを食った日本経済が台湾銀行の破綻など深刻な不景気時代を迎え、これらの打開策として大陸侵攻から戦争へとエスカレートする歴史的背景と条件の中にあったため、漫画の主流は権力を批判する政治漫画からエログロ・ナンセンスへと逃避的に移行していった。この裏には、激しい左翼思想弾圧があったことはいうまでもない。しかし、昭和初期のこの嵐の中にあってもプロレタリア陣営の漫画は活発で、柳瀬正夢、松山文雄、須山計一、岩松淳、村山知義らが弾圧にめげず活動をつづけていた。

日本の連載子ども漫画のはじまりは大正一二年（一九二三）一月から『アサヒグラフ』に登場した樺島勝一の『正チャンの冒険』とされているが、新聞の四齣連載漫画の嚆矢は『報知新聞』に翌一三年一月から連載された麻生豊の『ノンキナトウさん』であり、これが今日なお新聞連載漫画の伝統をうけついでいる。

昭和七年（一九三二）六月に旗揚げした「新漫画派集団」（今の漫画集団）は岡本一平門下の横山隆一、近藤日出造、杉浦幸雄らを中心に総勢二〇人によって結成旗揚げされたが、この集団は、それまで日本漫画にしみついていた説画調的方法論から脱皮して、新たな省略性と軽快なタッチにより漫画の新分野を開拓しようとする若い青年たちの集りであった。この新漫画派集団のスタートは、爾来今日までの日本漫画の主流となる歴史的役割を果たしてきたが、この集団の性格は強烈な風刺とかアバンギャルド的色彩は稀薄で、主としてジャーナリズムの主流に添う野次馬的娯楽性にあった。第二次世界大戦中の日本漫画一般はほとんど沈黙状態で、一部の漫画家たちが軍部に協力したにすぎず、権力体制や戦争を批判する漫画はほとんど見られなかった。

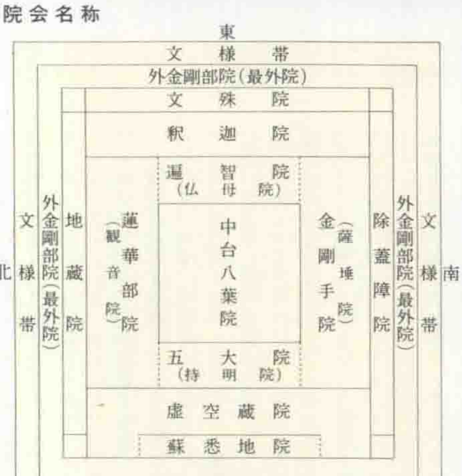
昭和二〇年、敗戦を契機として日本漫画の奔放な発展は、それまで抑圧されていた欝積が一度に爆発現象を起したものといえよう。その背後にある朝鮮戦争特需景気による産業復興と経済成長に伴うジャーナリズムの好調などが素因となっているが、今日、一誌で発行部数百万をオーバーする少年少女漫画雑誌に登場するポルノまがいのハレンチ漫画や、残酷虚無漫画、恐怖漫画、あるいは権力の残忍な歴史構造を告発する白土三平の劇



曼荼羅「両界曼荼羅(伝真言院曼荼羅)」(900年前後)
絹本着色　二幅　〈右〉胎蔵界　183.6×164.2cm　〈左〉金剛界　183.5×163.0cm　国宝　京都　教王護国寺
彩色本両界曼荼羅の遺品中もっとも古いもの

両界曼荼羅各院会名称

金剛界曼荼羅（全図）各会名称



胎蔵界曼荼羅（全図）各院名称

画、つげ義春の孤独な心理状況漫画、佐々木マキや赤瀬川原平の「桜画報」にみられる実験的ブラック・ユーモアといった戦前には絶対見られなかった今日的漫画は、そのまま政治の不毛と、今日の世界情勢の不安感から派生する激怒と絶望が根底となっており、ダダイスティックな虚無や逃避や告発などを象徴するものとみなされる。また東海林さだおやサトウ・サンペイなどにみられる一連のサラリーマン漫画は、現代のサラリーマンの欲求不満をその日常性の中に描出し、多くの読者の生理的共感をよんでいる。赤塚不二夫のすっとぼけたナンセンス漫画にはその泥臭い庶民性の中に日本人独特の哄笑の世界がみえる。

また今日の特徴として、政治漫画はまったく不毛で、見るべきものはない。風刺漫画も低調で、わずかに梅田英俊や森本清彦などにときおり作品らしきものがみられる程度である。このように一枚ものの骨格のしっかりした漫画はきわめて不調だが、この理由の一つとして、漫画の商品性に最重点をおく現在の新聞・出版ジャーナリズム側における漫画に対する認識度を見逃がすわけにはゆくまい。〈伊藤逸平〉

文須山計一著『日本漫画一〇〇年』(一九六八・芳賀書店) ▽石子順造著『現代漫画の思想』(一九七〇・太平出版社)

マンサール Mansart　フランスの建築家の名門で、とくに次の二人が知られている。

(1)フランソア・マンサール François Mansart(一五九八—一六六六) マンサール家の始祖。王室大工の子に生まれ、義兄のもとで修業ののち、サロモン・ドゥブロッス(一五六二—一六二六)に師事。一六世紀初頭のバロック様式の影響をうけながらこれを克服し、古典的モチーフをフランス城館建築の伝統的形式と調和させて、フランス独自の建築様式を確立した。代表的な作例メーゾン・ラフィット(一六四二)の外観には、バロック様式の影響が顕著に認められるが、勾配の強い屋根や煩雑な煙突の使用によって、フランスの伝統的な建築様式を確保している。ブロア城のガストン・トルレアン翼屋(一六三八)では、中央部の凱旋門のモチーフや曲線を描くコロネードに、単純化された古典様式を採用しながら、同時に比例や構成に対するフランス固有の感覚を生かしている。ほかにルーブル宮の設計図なども残し、建築学上、屋根裏を部屋として使用できるようにした上・下二重の傾斜面をもつ二重勾配屋根「マンサード屋根」の創案者として知られる。

(2)ジュール・アルドゥアン・マンサール Jules Hardouin Mansart(一六四六—一七〇八) フランソアの姪と王室画家アルドゥアンの子として生まれ、一六六八年以降マンサールを名のった。二八歳でモンテスパン夫人のクラニ城館の造営に従事して、若くして力量を認められ、ルイ一四世の宮廷建築家として多くの宮殿建築に参画した。一六六八年、ルイ一四世はルボーに命じて*ベルサイユ宮殿の改造と増築とを命じたが、七九年、さらにこれを発展させて、その造営をあらためてマンサールに命じた。彼は八八年までに大拡張をおこない、南翼・北翼の壮麗な建築を庭園に面して伸展させたが、この建築に課せられた使命は、中央集権王制下の王と貴族と廷臣の生活を展開すべき空間の形成であった。また庭園内のグラン・トリアノンや、晩年に義弟のロベール・ド・コット(一六

六―1735）とともに着手したベルサイユ宮礼拝堂は、一八世紀建築様式の先駆をなしている。そのほかパリにアンバリッド礼拝堂を建て、勝利の広場、バンドーム広場を整備している。〈浜谷勝也〉

マンズー Giacomo Manzù （1908― ）イタリアの具象彫刻家。*マリーニとともに現代イタリアの具象彫刻を代表する。一二月二二日ベルガモに生まれ、一一歳のとき版画師の弟子になる。一三歳で夜間装飾学校に学び、一九二九年ベロナでの兵役中、チコニーニ美術研究所に通い、若い芸術家たちと交わる。古典彫刻、とくに*ドナテロの作品を研究、除隊後ルーブル美術館を訪れて印象派の作品に感銘をうける。ミラノに帰り、主として同地で制作。*カッラとの深い交友が始まる。三六年、ふたたびパリを訪れ、*ロダンや*マイヨールの研究を続け、三七年ローマで最初の個展をひらく。以後彼の名声は高まり、四八年のベネチア・ビエンナーレをはじめ多くの国際展で受賞。彼の作風は、初期にはロダンの影響を示すが、基本的にはつねにギリシア、ローマの古典的形態との強いつながりのなかにある。対象の性格描写、とくに表情の把握にすぐれ、モニュメンタルな壮大さを実現する一方、時に戯画化された魅力をも生んでいる。古典的なものへの接近という点で、*マリーニとの類似があげられる。作品は、ローマのサン・ピエトロ大聖堂扉、ザルツブルク大聖堂のための彫像など、宗教的な主題によるものが多い。素描・銅版画のほか陶器も手がけている。代表作『枢機卿』（1950）がある。〈友部　直〉

曼荼羅 まんだら　梵語の maṇḍala （「本質を得る」という言葉）の音写で、輪円、壇、場、会、衆、界、地などと漢訳されるが、一般には密教の修法に用いる仏画で、仏・菩薩・明王・天部などの諸尊を一定の方式にもとづいて並べ描いた図を指していう。インドでは修法のたびに野外に円形または方形、三角形の壇を一重ないし数重に築いて、その上に儀軌（修法の別に応じて定められた方式）に従って尊像を並べ、修法が終わると壇をこわしたので、この立体的な曼荼羅は残っていない。中国では室内に壇を設けて修法するが、この場合、布地または紙に諸尊を描いて、壁面に掛けるあるいは壇上に敷いた。前者を掛曼荼羅、後者を敷曼荼羅という。日本では中国の方式をそのままうけたので、これらの曼荼羅とくに掛曼荼羅が数多く製作された。曼荼羅の表現形式としては、(1)尊像を彩画した大曼荼羅（時には金銀泥書きの場合もある）、(2)諸尊の標幟（剣とか蓮華・金剛杵など）だけであらわした三昧耶曼荼羅、(3)諸尊を表示する梵字の記号（種子）であらわした法曼荼羅、(4)諸尊の彫像を壇上に配置した羯磨曼荼羅（種子曼荼羅ともいう）の四種がある。このうち大曼荼羅がもっとも多くおこなわれている。また曼荼羅を内容的に分類すると、大日如来を中心としてすべての諸尊を総集的に包括組織した普門の曼荼羅と、特定の尊を本尊とし、これと関係する諸尊と眷属を配置した一門の曼荼羅に区分される。

〔両界曼荼羅〕普門の曼荼羅を代表するものは両界曼荼羅である。これは、密教の根本経典である『大日経』による胎蔵界曼荼羅と、同じく根本経典の『金剛頂経』による金剛界曼荼羅の二幅から成っている。両者は元来別々に成立しおこなわれたものであるが、中国において一具のものになり、密教のもっとも重要な根本の曼荼羅となった。

〔胎蔵界曼荼羅〕胎蔵界は一二区画からなる。(1)中台八葉院　もっとも重要な院で、中央に位置し、八葉の蓮華が開いた形の中心に大日如来、その周囲の蓮弁の上に宝幢・開敷華王・無量寿（阿弥陀）・天鼓雷音の四如来を配し、各如来の中間に普賢・文殊・観音・弥勒の四菩薩を置く。(2)遍智院　中台八葉院の上に位置し、如来の悟りと智恵を象徴する三角形を置き、仏眼仏母・七倶胝仏母・大安楽不空金剛の三尊を配す。(3)観音院　中台八葉院の右にあり、諸種の観音菩薩が配列され、仏の慈悲をあらわす。(4)金剛手院　中台八葉院の左にあり、金剛薩埵が中心となって、悟りへの道に進ませる智恵を象徴する。(5)持明院　中台八葉院の下に位置し、般若菩薩を中央に、不動・降三世・大威徳・勝三世の各明王を描く。煩悩や迷いを克服する力を象徴するので、各明王は忿怒形に描かれる。(6)釈迦院　遍智院の上にあり、釈迦仏が中心となる。大日如来の変化身として釈迦がこの世に出現したことを示す。(7)地蔵院　観音院の外側にあり、地蔵の徳と救いを象徴する。(8)虚空蔵院　持明院の下にあり、虚空蔵菩薩が中心で、広大無辺な智恵と福徳を象徴する。(9)除蓋障院　金剛手院の外側にあり、除蓋障菩薩が中心となっていて、悟りを得るためにあらゆる障害を除去する力を象徴する。(10)文殊院　釈迦院の上にあり、密教における智恵のあり方を象徴する文殊菩薩が中心となる。(11)蘇悉地院　虚空蔵院の下にあり、虚空蔵院から派生して、虚空蔵菩薩に象徴される万徳が妙成就したことを示す。(12)外金剛部院　胎蔵界の一番外側にあって、外部世界への無限のひろがりを象徴する。

〔金剛界曼荼羅〕金剛界は方眼状に九区画からなっている。(1)羯磨会　根本となる会で、中心にあり成身会ともいい、他の諸会も羯磨会の中に集約されるという。中央には、大日・阿閦・宝生・弥陀・不空成就の五仏が描かれる。(2)三昧耶会　羯磨会の下にあり、仏の活動を象徴する区画で、ここでは五鈷・蓮華・輪宝など仏の持物が描かれる。(3)微細会　三昧耶会の右にあり、諸尊は三鈷杵のうちに坐す。悟りの智恵を象徴する。(4)供養会　羯磨会の右にあり、諸尊が五仏を供養し、また諸仏が相互に供養することを象徴する。(5)四印会　供養会の上にあり、(1)―(4)の四会が密接不可分であることを示す。(6)一印会　羯磨会の上にあり、諸尊はすべて、大日如来に帰一することを示す。したがって大日如来像だけを描いている。(7)理趣会　一印会の左にあり、金剛薩埵を中心に描き、その周囲に、慾・触・愛・慢の四菩薩を示して、人間の煩悩も悟りの智恵に転換することを象徴する。(8)降三世羯磨会　羯磨会の左にあり、降三世明王が恐ろしい姿で救いがたい人々を救済することを示す。(9)降三世三昧耶会　降三世羯磨会の下にあって、仏の救済を、仏の力を象徴する器物（三昧耶形）であらわす。

両界曼荼羅の作品としては、神護寺の高雄曼荼羅、子島寺の子島曼荼羅、東寺の中形色彩曼荼羅、高野山の血曼荼羅が平安時代の製作になる重要な遺品としてあげられる。→密教美術

〔別尊曼荼羅〕一門の曼荼羅は、別尊曼荼羅という。これには、(1)仏頂の曼荼羅　一字金輪・尊勝・熾盛光・大仏頂など、(2)経法関係の曼荼羅　仁王経（不動）・請雨経（釈迦または仏頂と竜王）・宝楼閣（釈迦）・法華経（釈迦・多宝如来）など、(3)菩薩を主尊とした曼荼羅　弥勒・八字文殊・如意輪・普賢・延命・虚空蔵・五秘密・求聞持など、(4)天部の曼荼羅　閻魔天・吉祥天・歓喜天・北斗（星）などがあり、そのほか、六字経・童子経・愛染など別尊曼荼羅の種類は多い。なお浄土教関係や垂迹関係の仏画や仏教説話図で曼荼羅の名称がつけられているものが多くあるが、これらは密教の曼荼羅の名称を流用したものである。しかし曼荼羅が「本質を得る」という意味をもつ以上、あながち不当とはいえない。〈宮　次男〉

マンテーニャ　「聖ゲオルギウス」(1467ごろ)　テンペラ板絵　66×32 cm　ベネチア・アカデミア美術館　おそらく祭壇画の左翼にあったものと推定されている

マンテーニャ Andrea Mantegna （1431―1506）イタリアのパドバ派の画家。パドバ近郊のイーゾラ・ディ・カルトゥーロに生まれ、はじめスクァルチオーネ Francesco Squarcione （1397?―1468）に学び、またその収集になる古代美術品にも啓発されたが、さらに当時パドバで制作していた彫刻家*ドナテロに大きく影響されて、写実的な彫刻的性格の強い作品を描いていた。最初の記念作、スクァルチオーネの弟子たちと描いたパドバのエレミターニ聖堂オベターリ礼拝堂の壁画（三画面だけ現存）は、そのことをよく示している。その後、当時パドバに工房のあった*ベネチア派の始祖ヤコポ・*ベリーニの女婿となるに及んで、ベネチア派との関係も深くなり、その彩賦法を摂取して、当初の強い彫刻的性格を柔らげながら、きびしい北方的リアリズムを堅持してフェラーラ派その他北イタリア画派のルネサンス様式を樹立する。一四五六年、マントバの領主ルドビコ・ゴンザーガに招かれてその宮廷画家となり、以後トスカナやローマなどへ行った短い旅行を除いては、終生マントバにあって活躍した。ここでの最大の画業は、パラッツォ・ドゥカーレのカメラ・デリ・スポージにおけるゴンザーガ一家の生活を主題とした壁画群（1474完成）である。すぐれた空想力ときびしい写実が結合されたそれらの壁画は、また短縮法による遠近法的効果と古典趣味がみなぎり、天井画様式に新生面を開いて、のちに*コレッジョやベネチアの画家たちに強い影響を与えた。その他の代表作に、ミラノの『死せるキリスト』、ロンドンの『ゲッセマネの祈り』、パリの『勝利のマドンナ』などがあり、また当時発明されてまもない銅版画にも傑作を残し、ドイツの*デューラーらに影響を与えた。〈久保尋二〉

マン・レイ ⇨レイ

ミ

み

三井寺 みいでら ⇨園城寺(おんじょうじ)

三岸好太郎 みぎしこうたろう (一九〇三―三四) 洋画家。明治三六年四月一八日札幌に生まれる。旧制札幌第一中学校時代から洋画を学び、大正一〇年(一九二一)同校を卒業して上京、絵画修業をつづける。中央美術展・春陽会展に出品、一三年、春陽会賞を受賞。一五年、春陽会無鑑査に推薦され、同年上海など中国へ旅行する。初期の静的な素朴画風から次第に動勢あるフォーブ的画風へ移り、道化などを多く題材とする。昭和五年(一九三〇)独立美術協会の創立に参加し、八年からオーケストラ、蝶、貝殻などを題材とする詩的なシュルレアリスム画風に転じたが、翌年七月二日、旅行中に名古屋で急死した。未亡人節子と長男黄太はともに洋画家。代表作は『少年道化』『マリオネット』『オーケストラ』『海と射光』など。〈小倉忠夫〉

ミケランジェロ Michelangelo Buonarroti (一四七五―一五六四) イタリア・ルネサンス期の天才的美術家。三月六日フィレンツェ政府の高官であった父の任地カプレーゼに生まれ、まもなく父とともにフィレンツェに出た。早くから画才に秀で、親の反対を押して一三歳のとき*ギルランダイヨに入門し、翌年、彫刻家ベルトルドの門に移り、*ドナテロの作風を学ぶとともに、メディチ家の古代彫刻の収集を研究した。そのときロレンツォ・イル・マニフィコに認められて同家に引きとられ、人文学者たちとも接触し、古典文学や旧新約聖書を耽読するとともに、彫刻のための人体解剖にも専念。ブランカッチ礼拝堂の*マサッチョの壁画を前にして、トレジアーニと口論をして鼻骨をそこねたのもこのころのことである。当時の作には、フィレンツェのカーサ・ブォナローティに残るドナテロ風の『スカーラの聖母』と、古典的格調をみせた『ケンタウロスとラピタイ族との闘い』の浮彫がある。

一四九二年のメディチ家のロレンツォの没後、フランス軍が侵入したときにボローニャに逃亡し、そこで*グエルチアの彫刻も学んだ。九六年にローマに出る機会を得て古典芸術にふれ、彫像『バッカス』(フィレンツェ、バルジェロ美術館)を制作。バチカンの*サン・ピエトロ大聖堂にある『ピエタ』をフランスの枢機卿からの依頼で完成したのは九九年ごろである。一五〇一年フィレンツェに帰り、市役所から『ダビデ』の大理石像を頼まれて〇四年に完成した。この巨像は市役所の門前におかれ、フィレンツェ自治都市を守る象徴として仰がれた(現在はアカデミア美術館蔵)。このころの作に「聖母子」を扱った二つの円形浮彫(ロンドン、ナショナル・ギャラリーとバルジェロ美術館)と、円形画『聖家族』(ウフィーツィ美術館)がある。〇四年、フィレンツェ市役所に『カッシナの水中合戦』の壁画を描く依頼を受け、向い側の壁画に『アンギアリの騎馬合戦』を描くことになっていた長老*レオナルド・ダ・ビンチと競作することになった。しかしミケランジェロは翌年ユリウス二世に呼ばれローマにおもむき、その記念墓碑に取り組むことになった。ところが*ブラマンテがサン・ピエトロ大聖堂の改築に着手して以来、ユリウス二世は冷淡になり、怒った彼はフィレンツェに帰り、ふたたび合戦図に専念した。〇六年にはレオナルドも画稿を完成して壁画にとりかかったが、双方とも進捗しないうちに中絶した。今では画稿も失われ、模写画が残るにすぎない。

一五〇六年末、ミケランジェロはユリウス二世に呼ばれてボローニャで和解し、〇八年にはシスティーナ礼拝堂の天井画の委嘱を受けた。壁画には経験がないので辞退したが許されず、敵対者ブラマンテの奸策をしりぞけながら制作を始めた。仕事ははかどらず、報酬は支払われず、兄弟たちからは金銭をせびられ、教皇とも衝突するという悪条件のもとに制作を続け一二年についに完成した。『天地創造』『人間の堕落』『ノアの物語』の三場九画面を旧約伝の順序とは逆に描き始めて、その画面の間に予言者や神巫や力士を配し、それぞれに複雑な姿態を与えて、描かれた大理石像のような人間群像を浮き出させた。天井画完成の翌年ユリウス二世が没したので、懸案の墓碑を実現させることになり、一三―一八年に墓碑の中心彫像となるべき『モーゼ』の巨像と、付属人物の『奴隷』をつくったが、メディチ家出身の新教皇レオ一〇世が新たにフィレンツェのサン・ロレンツォ聖堂のファサードの建築を押しつけたため、その後ユリウス二世の墓碑は中断し、教皇の変わるたびに契約が改められて、ついに四二年の第五回めの契約では、最初の巨大な構想とは変わり、わずかに先の『モーゼ』を中心に、新たにつくった『レア』と『ラケル』の両脇侍が、サン・ピエトロ・イン・ビンコリ聖堂のわびしい墓碑を構成しているにすぎない。

一五二〇年、フィレンツェのメディチ家廟墓の制作を依頼され、二四年に着手して一〇年間も手がけていたがついに未完に終わった。しかし、この廟墓を構成するロレンツォとジュリアーノの彫像と、それぞれの下部の棺に横たわる『朝』『夕』『昼』『夜』の四寓意像(うち『夕』『昼』の二男性像は未完)と『聖母子像』(未完)はルネサンス彫刻の最高作品中に列している。その間サン・ロレンツォ聖堂付属のラウレンチアーナ図書館の建築に従事、二九年にはドイツのカール五世軍のフィレンツェ包囲にさいし、防衛委員として築城にもあたった。その後メディチ家の専制君主アレッサンドロと反目し、前述のメディチ家廟墓を未完のまま三四年にフィレンツェと永遠に決別してローマに移った。その年、新教皇パウルス三世からシスティナ礼拝堂の奥壁を描く依頼を受け、翌年からただ一人で仕事にかかり、辛苦のすえに六年後の四一年に描き上げたのが、有名な『最後の審判』である。キリストがいわゆる「怒れるキリスト」として巨人のように君臨して、天国へ昇る者と地獄に堕ちる者との左右の大きく回転する群像を支配している。その動的構図と動的表現は、ルネサンスの古典様式を解体して、激情的なバロック様式への推移をみせている。その制作中、独身であった彼が、教養高いペスカーラ公未亡人ビットリア・コロンナを知り魂をなぐさめられたことは有名な挿話であるが、この夫人も他界し、ふたたび孤独になった。四二年にはバチカン宮のパオリーナ礼拝堂の装飾も委嘱され、『パウロの改宗』と『ペテロの磔刑』を五〇年に完成している。

老齢にもかかわらず、カンピドリオ広場を設計したり、パラッツォ・ファルネーゼの建築に従事するなど休みなく活動し、四七年サン・ピエトロ大聖堂の造営主任となって五七年に大円蓋の木製モデルを完成した。その間にも『ピエタ』の群像を三体(フィレンツェ大聖堂、パレストリーナ、ロンダニーニ)もつくり、いずれも未完に終わったが、力なくくずれるキリストを聖母たちが悲しくささえる群像の生々しい鑿跡には、休みない苦悩の魂が永遠のいこいを求めているような彼の晩年の心境がうかがえて悲壮である。そのころローマにも動乱が起こり、故郷フィレンツェへの郷愁を深めながら、病を得て、二月一八日ルネサンスから初期バロックにわたる八九歳の長い芸術的生涯を終えた。↓システィーナ礼拝堂 〈摩寿意善郎〉

📖F・ハート解説、大島清次訳『ミケランジェロ』(一九六五・美術出版社) ▽会田雄次解説『原色写真文庫8 ミケランジェロ』(一九六七・講談社) ▽ロマン・ロラン著、蛯原徳夫訳『ミケランジェロの生涯』(一九五八・みすず書房)

ミケロッツォ・ディ・バルトロメオ Michelozzo di Bartolommeo (一三九六―一四七二) イタリアの建築家・彫刻家。フィレンツェ出身で、はじめ鋳造彫刻家として*ギベルティに学ぶ。のち*ドナテロに師事し、彼と共同の工房をもってしばしば共働した。しかし、一四三五年ごろから次第に建築活動に関心を示し、サン・フランチェスコ修道院(ボスコ・アイ・フラーティ)やサン・マルコ修道院(一四三七―五三)などを手がけた。またメディチ家の信用を得て同家のために多くの建築を手がけ、なかでもパラッツォ・メディチ・リカルディ(一四四四―五九)は、フィレンツェの数ある邸館建築でも代表的な傑作となった。四六―五一年には大聖堂のマエストロ・デロベラを建造した。フィレンツェ以外でも活躍し、ミラノのパラッツォ・デル・バンコ・メディチェーオや聖エウストルジオ聖堂内ポルティナーリ礼拝堂などが著名である。〈久保尋二〉

ミース・ファン・デル・ローエ Ludwig Mies van der Rohe (一八八六―一九六九) ドイツ生まれの建築家で、二〇世紀の巨匠の一人。三月二七日アーヘンに生まれ、ベルリンに出たのち、一九〇九年に*ベーレンスの事務所に入り、いわゆる古典的な厳格さで形態を追求する彼の姿勢を与えられその生涯を決定した。これは、一二年のクレラー邸に現われ、第一次大戦後にいたってガラス壁による高層建築案に、そのガラスと鋼に対する深い愛着とともに示されている。一九二〇年代は、国際合理主義建築運動の一翼を担う建築家として活躍、代表的傑作であるバルセロナ国際博のドイツ館(一九二九)、チュゲントハット邸(一九三〇)を生んだ。一九三〇年代は、*バウハウスの校長に就任(一九三〇)するが、ナチスの圧迫で閉校され、三七年アメリカに移住、翌年イリノイ工科大学(三八年当時はアーマー工学院)教授に就任する。アメリカにおける設計活動は、一九四〇年代に入ってからで、まずイリノイ工科大学の配置計

画と建築群の設計。プロモントリ・アパート（一九四九）、ファンスワース邸、IITクラウンホール（一九五六）、ベルリン国立美術館（一九六八）といった主として水平屋根によって空間構成をおこなう一連の建築の系列と、ガラスと鋼材による超高層建築の系列を示した。後者には、シカゴのレイクショアドライブ・アパート（一九五一）、ニューヨークのシーグラム・ビル（一九五八）、シカゴ連邦センタービル（一九六四）などがある。また、バルセロナ・チェアなど家具デザインでも活躍した。ミースの建築的特徴はヨーロッパの伝統的な古典主義と近代工業の合理主義をいっそう徹底化し純化し止揚して、その両者を見事に結合させ得たことにある。彼の非凡な感性によってとらえられた直線による造形は、もっとも厳密な古典主義の純化でありながら、近代生活の多様性に応じる自在な空間を創り出しているもので、その意味で近代建築における一つの大きなエポックを画した建築家である。八月一八日シカゴで没した。〈高見堅志郎〉

🔲二川幸夫撮影・浜口隆一解説『ミース・ファン・デル・ローエ』（一九六八・美術出版社）

密教美術 みっきょうびじゅつ

大乗仏教は釈迦の教えを正面から額面どおり理解し伝える顕教(けんぎょう)であり、その裏にひそむ釈迦の真意と解脱(げだつ)の方法を伝えるのが密教である。密教の根本思想は、人間は現世において悟りを得て如来の境地に達することができ、それが即身成仏の理想であるという。その修行の方法は密教に入信した者でなければ教えない秘密秘法で、その思想と修行にはインドの民族宗教が混合されている。即身成仏の理想に達するためには、儀軌（密教儀式の法規）に定められた仏の姿を念じ、定められた修行をおこなわなければならない。したがって、密教の諸尊は、この儀軌による規定がいろいろある。また密教の諸尊は、顕教の諸尊にみる様相のほかに、新しい二つの様相があって、これが密教尊像の一つの特色となっている。その一つは非人間的な姿態の仏格であり、顔が三つとか一一とかあり、腕が四本、六本、千本あるなどの多面多臂(ひ)像がこれに相当する。もう一つは、怒れる形相をした忿怒(ふんぬ)像で、不動明王や愛染明王などがこれである。非人間的表現の尊像は、仏の多種多様な能力を具体的に表現するものであり、忿怒形は極悪で救いがたい人間を威嚇してこれの改心をうながし救うという仏の慈悲をあらわすものである。

日本における密教美術は奈良時代以前から存在した。守護神としての四天王、梵天・帝釈天や仁王、執金剛神(しっこんごうじん)、さらに女性神として吉祥天、弁財天はすでに造像されており、また十一面観音、不(ふ)空羂索(くうけんじゃく)観音、千手観音など密教的尊像の遺品も現存する。これらは空海以後の純密に対して雑密とされているが、密教美術の一種であることはたしかである。延暦二四年（八〇五）に最澄(さいちょう)が、翌大同元年（八〇六）に空海が唐から帰朝して、組織化した密教が日本に伝えられ、ここに密教美術が盛行するのである。密教では、その根本になる経典『大日経』と『金剛頂経』によって「胎蔵界曼荼(たいぞうかいまんだ)羅(ら)」と「金剛界曼荼羅(こんごうかいまんだら)」を作り、そこに大日如来を中心とした組織を図式的にあらわして教理を説明し、またこれを本尊として修法をおこなう。したがって、密教美術はこの両界曼荼羅が根本になっているわけで、帰朝後空海が建立した高野山金(こ)剛峯寺(んごうぶじ)の伽藍形式は、大塔と西塔を中心に配置され、大塔には胎蔵界、西塔には金剛界の五仏を安置して曼荼羅的理想を表現している。また、東寺講堂には空海によって不動明王を中心にした諸尊を曼荼羅的に配置しているのである。さらに密教寺院の堂塔内には両界曼荼羅を柱や壁面に描くことがおこなわれ、天暦五年（九五一）建立の醍醐寺五重塔には初層内部には両界曼荼羅が描かれてあり、現存している。また多宝塔とよばれる重層の塔は、密教寺院特有の建物で、大日如来の三昧耶形（標幟）をあらわすもので、その形は金剛界曼荼羅に描かれている。両界曼荼羅は普遍的で根本となる曼荼羅であるが、修法の性質によって、特定の尊や経法にもとづく曼荼羅、すなわち別尊(べっそん)曼荼羅が作られている。一字金輪、尊勝、宝楼閣、法華経、仁王経、愛染、虚空蔵、星曼荼羅など、その種類も多い。→曼荼羅

密教の主要尊像についてのべると、大日如来がまずあげられる。姿は菩薩形で、頭に五仏を表わした五仏冠を頂き、金剛界の大日如来は手に智拳印を結び、胎蔵界では法界定印を結ぶ。多面多臂の非人間的形相の尊像には十一面・九面・千手千眼・不空羂索・准胝・如意輪の観音像があり、普賢延命菩薩・孔雀明王も多臂に表わされている。忿怒像では、不動・降三世・軍荼利・大威徳・金剛夜叉の五大明王をはじめ、愛染・大元帥などの明王や、馬頭観音、五大力吼菩薩、青面金剛などが彫像や画像で表わされる。天部としては、日天・月天・梵天・帝釈天・火天・水天・風天・伊舎那天・焔摩(えんま)天・羅刹(らせつ)天・地天・毘沙門天の十二天が定められ、画像にセットとして描かれる場合が多い。このほか、虚空蔵菩薩、五大虚空蔵菩薩などが密教の尊像としてすぐれた作品としてのこっている。密教では修法が重要であるので、それ

ミケランジェロ

1

2

3

1.「ピエタ」(1555以前) 大理石 226cm フィレンツェ大聖堂
2.「ダビデ」(1501—04) 大理石 高さ410cm フィレンツェ アカデミア美術館
3.「キリストの埋葬」(1511ごろ) 161×149cm ロンドン ナショナル・ギャラリー
4.「聖家族」(1504ごろ) テンペラ板絵 径120cm ウフィーツィ美術館

4

に使用する金属の法具に美術工芸的価値の高いものが少なくない。密教法具としておもなものは、金剛杵（中央に握りがあり両端がとがった杵状のもので、古代インドの武器から変形したもの、両端の形によって、独鈷・三鈷・五鈷・宝珠杵などの別がある）、金剛鈴（鈴の上に金剛杵状の柄があり、また鈴の側面に明王や梵字などを鋳出した物もある）、金剛盤（鈴杵を置く不整四葉形の台に三脚をつけたもの）、金錍（独鈷杵の両端または一端に珠形をつけたもの、インドの眼科医療具より変化する）、羯磨（三鈷杵を十字に組合せたもの）、輪宝（八幅の輪で刃がついたもの）、四橛（壇の四隅にたてる棒。先端を剣形にしたのは金剛界、宝珠形にしたのは胎蔵界の壇に用いる）、大壇（木製で、供養の道具を飾る方形の台）があり、その他、花瓶・火舎・六器・飯食器・灑水器・塗香器・護摩杓などがある。また護摩を修するときの方形の壇で中央に炉をはめこんだ護摩壇も重要な法具である。〈宮　次男〉

佐和隆研著『日本の密教美術』（一九六一・便利堂）▽石田尚豊編『密教画』（一九六九・至文堂）▽『原色日本の美術5　密教寺院と貞観彫刻』（一九六七・小学館）

密教美術　〈上〉教王護国寺講堂内部　壇上に大日如来を中心に21体の像が曼荼羅の形に配置される。諸像は承和6年(839)の開眼と伝える　〈下〉醍醐寺五重塔心柱覆板絵(951)　全図245×69.5cm　国宝　京都　醍醐寺　塔内各部の板に両界曼荼羅の諸尊を描くが，図は北面の部分。胎蔵界天鼓雷音如来ほか諸尊

満谷国四郎　みつたにくにしろう　（一八七四―一九三六）

洋画家。明治七年一〇月一一日岡山県総社市に生まれる。同二四年（一八九一）上京し、翌年小山正太郎の不同舎にはいる。三三―三四年アメリカを経て渡仏し、ジャン・ポール・ローランスに師事するほか、パリ万国博覧会に出品して褒状をうける。帰国の翌年同志と太平洋画会を創立した。第一回文展（一九〇七）以後毎年審査員をつとめ、四〇年の東京府勧業博覧会で一等賞を受けた。のち再渡欧（一九一一―一四）してセザンヌの影響をうけ、近代的造形に作風を転じる。大正一四年（一九二五）帝国美術院会員となった。大正後期から昭和はじめにかけて中国に旅行すること四度、次第に装飾的な様式化に進み、独自の平明な画境を築いた。代表作には『戦の話』『かりそめのなやみ』『砂丘の家』『緋毛氈』などがある。昭和一一年七月一二日没。〈小倉忠夫〉

ミナレット　⇨モスク

ミニアチュール　miniature　フランス　細密画と訳される。語原は、朱を意味するラテン語ミニウム minium である。これは顔料の鉛丹または光明丹といわれる赤色酸化鉛で、朱（辰砂）とともに古代エジプト人によりつくられたという古い歴史をもつ。この赤色顔料を手写本などの各章冒頭を飾る飾り文字に使ったのに由来する。のちに「小型の」mignon という語と結合されてミニアチュールとなり、小型の絵画である写本の装飾挿絵全般をさすようになった。

手写本の製作は、はじめ修道院の写本所の書写士によっておこなわれていたが、一方ミニアチュール画家も現われ、一つのジャンルとなった。その形式も古代の巻物形式から冊子形式になり、羊皮紙が使われるようになるが、やがて頭文字や表題に縁飾りを施すようになり、挿絵も不透明彩料（グァッシュ）を用いて筆彩し、色数もふえ、さらに金銀泥や金箔などを使い豪華になった。これらはビストロ（褐色インキ）で下絵を描き、その上に彩色している。キリスト教関係の写本挿絵はオリエントで発達し、古代の様式からモザイク風の要素を加えて、中世キリスト教の宗教画風を示すようになり、ビザンティン・ミニアチュールが起こってくる。これが西欧にはいって西ヨーロッパ・ミニアチュールとなり、福音書・聖書・詩編・礼拝節用書がライン川流域で盛んにつくられ、一三世紀ごろこれがフランス、イギリスに伝わった。ロマネスクをへてゴシックの美術では写実性をもつゴシック・ミニアチュールがつくられたが、印刷技術や木版画・銅版画が興って盛行するのにつれて手写本は衰え、一五世紀ごろにはネーデルランドの画家によって手がけられるようになった。*ファン・アイクらもミニアチュールを制作したと伝えられ、フランスのジャン・フーケには『古代ユダヤ物語』などのすぐれた作品がある。

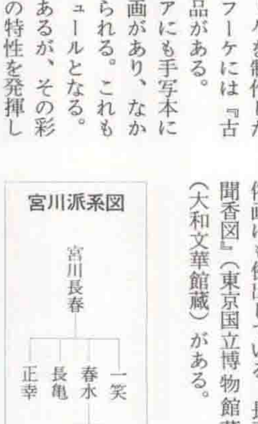
一方、インド、トルコ、ペルシアにも手写本には華麗な装飾性を示す歴史画・風俗画があり、なかには東洋的な要素をもつものもみられる。これも一六世紀ごろペルシア・ミニアチュールとなる。西欧的な影響を受けて形式的ではあるが、その彩色の美しさはミニアチュール絵画の特性を発揮したものである。

もう一つ今日まで伝えられるミニアチュールがある。いわゆるロココ趣味の工芸的なもので、象牙材を基底物とし、それに油彩で細密画を描いたものである。図様は貴族や貴婦人・小児の像などで、これを首飾りにしたり、小箱の蓋の飾りにした。*フラゴナールや*グルーズにこの種の作品がある。〈寺田春弌〉

宮川長春　みやがわちょうしゅん　（一六八二―一七五二）

江戸中期の浮世絵師。尾張国（愛知県）宮川村に生まれたと伝える。通称長左衛門、春旭堂と号した。画ははじめ土佐派に学び、のち*菱川師宣の画風を慕って浮世絵界に入る。浮世絵師でありながら版画作品を残さず、繊細な描線と濃密な彩色による肉筆美人画をもっぱら描いた。豊満優麗な気品に富む長春描く美人像は、享保年間（一七一六―三六）を中心として一時大いに流行した。晩年、日光東照宮修復の絵画御用に一門をたずさえて参加し、画料支払いの件で狩野春賀と争う。長春門下（宮川派）の逸材宮川一笑（一六八九―一七七九）はこの事件に連座して宝暦二年（一七五二）一一月伊豆新島へ配流、同月一三日に長春は没している。ちなみに春賀の子春潮も同年一〇月伊豆八丈島へ流されている。長春没後は、一笑不在の門弟中より春水が画系を継ぎ、宮川の画姓をはばかって勝宮川のちに勝川と名のった。やはり肉筆画を専門とし、門下に勝川派の興隆に功績を尽くした*勝川春章を育てている。春章は役者絵を主とした版画方面に活躍したが、長春以来の伝統をひく肉筆美人風俗画にも傑出している。長春の代表作には『遊女聞香図』（東京国立博物館蔵）、『見返り美人図』（大和文華館蔵）がある。〈小林　忠〉

宮川長春　「遊女聞香図」　紙本着色　87.1×36.6cm　東京国立博物館　すごろく盤に腰をかけて香を聞く，優雅な趣味と教養をそなえた遊女の風情を描いた気品ただよう作品



宮川派系図

三宅克己 みやけこっき (一八七四—一九五四) 洋画家。明治七年一月八日徳島市に生まれる。明治二三年(一八九〇)曾山幸彦の画塾に入り、次いで*原田直次郎に師事。三〇年渡米してエール大学付属美術学校に学び、ヨーロッパを回って三二年に帰国。後年しばしば欧米に写生旅行をおこなった。早くから水彩画に専念し、その先駆者の一人として知られ、初期文展で受賞を重ねた。四五年同志と光風会を創立。大正一三年(一九二四)サロン・ドートンヌに出品するほか、一五年以後帝展および新文展の審査員をつとめる。昭和二六年(一九五一)日本芸術院恩賜賞を受け、二九年六月三〇日没した。代表作に『雨後のノートルダム』『上州妙義山』などがある。〈小倉忠夫〉

宮本二天 みやもとにてん (一五八四—一六四五) 江戸初期の兵法学者。二天流の創始者で、剣豪宮本武蔵として有名。書画、彫刻、金工をも得意としたが、とくに画は高く評価される。天正一二年、美作(岡山県)吉野郡宮本村に生まれる。十手の達人、新免無二斎武仁の子で、若いときから諸国を遍歴、数多くの剣術試合を通して二天流を案出した。慶長一七年(一六一二)の豊前船島(後に巌流島)における佐々木小次郎との勝負はとくによく知られている。一時小倉に滞在、寛永一七年(一六四〇)ごろ熊本城主細川忠利に招聘されて客分として仕え、同二〇年雲巌寺の洞窟に籠って名兵法書『五輪書』を仕上げ、正保二年五月一九日没した。画は水墨画だけを描いたとみられ、現在のこる作品はほとんど晩年のものである。*海北友松に師事したといわれ、梁楷など中国画をも学んだらしいが、剣に生きた人を髣髴とさせる、鋭く研ぎすまされた筆墨技法に特徴がある。代表作に『芦雁図屏風』(永青文庫蔵)、『枯木鳴鵙図』(久保家蔵)などがある。〈河野元昭〉

ミュラー Otto Mueller (一八七四—一九三〇) ドイツの画家。一〇月一六日シュレージエンのリーバウに生まれ、ゲルハルト・ハウプトマンの父方の家系の養子として成長する。はじめ石版画を修め、一八九六—九八年、ドレスデン美術学校で絵画を学んだ。一九〇八年ベルリンに移住。同地でヘッケル Erich Heckel (一八八三—一九七〇) と知り、その勧誘で一〇年、表現派の*橋派(ブリュッケ)のグループに加わった。一一年夏*キルヒナーとプラハ郊外でともに制作する。一五—一八年兵役をつとめる。二〇年ブレスラウ美術学校に迎えられ、以後終身ここで教えた。この最後の一〇年間に彼はしばしばダルマチア、ハンガリー、ルーマニアなどを旅行してジプシーの生活を観察し、それを画題にとりあげた。その筆触は粗く、色彩は淡く夢幻的である。九月二四日ブレスラウで没。多くの妖精を思わせる裸婦のほか、『ポーランドの家族』(エッセン、フォルクバング美術館)はその代表作。〈野村太郎〉

ミュロン Myron 生没年不詳。古代ギリシアの彫刻家。有名な『ディスコボロス』(円盤を投げる青年)の像の作者。活躍期は前四八〇—前四四五年ごろ。アッティカのエレフテライに生まれ、アゲライダス(ハゲライダス)の門に学んだ。青銅彫刻に秀で、多くの傑作を残した。名作『ディスコボロス』は運動の頂点にある静止の瞬間、すなわち動と静の緊張の一瞬にある生動の美を表わしたものであるが、ここには円盤を投げようとする激しい動作にもかかわらず、高揚した感情は見られない。そのローマ時代の模刻がローマその他に数点残されている。他の傑作と伝えられる『アテナとマルシュアス』(フランクフルト美術館)や爪先だけで疾走した駿足の競技者『ラダス』の像においても彼は同じく動と静の刹那の美を表現した。このほか古代の文献ではアテナイのアクロポリスにあった『黄金の牝牛』も彼の作と伝えられるが、上述の『ラダス』の像と同様、その模刻すら残されていない。〈前田正明〉

明円 みょうえん (?—一一九九)「めいえん」とも読む。藤原末期から鎌倉初頭にかけて活躍した円派の仏師。忠円の子で、仁安元年(一一六六)故関白基実法事の阿弥陀三尊をつくったのをはじめ、宮廷、藤原氏関係の造仏に主としてたずさわり、早くから法印位にのぼり、*院派の*院尊と並んで権勢を振るっている。治承の乱後の興福寺復興に当たっては金堂大仏師となり、これを完成させている。この興福寺造営には院尊や*慶派の*成朝と競望した話は有名である。その遺作は安元二年(一一七六)に七条殿弘御所でつくった現大覚寺蔵の五大明王像五軀があるが、伝統的な古様をふまえ、忿怒相ながらも優雅な姿をもつ巧みな作品である。治承三年(一一七九)一〇月一九日の夜三条南京極東の彼の宅に強盗が入り、妻と弟子が殺されているが、彼の家が三条にあったことは、のちに彼の系統が三条仏所とよばれたことと関連すると思われ、また弟子が彼の家にいたことは当時の仏師の生活を知る上で興味深い事実である。彼のあと円派仏師は人を得ず、慶派に圧倒されていった。建久一〇年没。〈佐藤昭夫〉

妙心寺 みょうしんじ 京都市右京区花園妙心寺町。この地には、もと花園上皇の離宮萩原殿があった。上皇は建武二年(一三三五)剃髪して法皇となられ、康永元年(一三四二)離宮を捨てて禅寺となし、関山慧玄を迎えて開山とされた。これが妙心寺の興りである。そして方丈の後方へ、御生前から御墓所の法華堂に擬して玉鳳院を建立され、貞和四年(一三四八)に崩御の後、御葬儀はこの花園寺(玉鳳院)で執行された。伽藍は日峯宗舜の代に造営が進んだが、応仁の乱で焼失、後土御門天皇の勅を受けた雪江宗深が中興した。天正以降は諸国の大名の帰依による塔頭の建立も盛んであった。今日の妙心寺伽藍は主として桃山・江戸時代の再興であるが、いわゆる禅宗式伽藍配置がほぼ完全に残っているという意味で、大徳寺や黄檗山万福寺などとともに、貴重な存在となっている。

妙心寺伽藍一一棟(室町—江戸)は重文で、南

宮本二天「鵜図」(17世紀前半) 紙本墨画 120.6×56.4cm 重文 東京 永青文庫 剣豪として世に名高い宮本武蔵は水墨画にも秀れた才能を示している。これは枯淡の境地が感じられる晩年の作品

ミニアチュール 〈上〉「鳳凰にはこばれるザール」(1370) 紙本彩色 31×19cm トプカピ宮殿美術館 〈中〉「リンディスファーンの書」(700ごろ) マルコ伝のイニシアルページ 羊皮紙 34×24.5cm 大英博物館 〈下〉「聖ヨハネ」(9世紀初) カール大帝の注文でアーヘン宮廷工房で製作された福音書の1ページ 羊皮紙 36.2×26.7cm パリ国立図書館

未来主義
〈右〉セベリーニ「踊り手―海」(1913―14) 油彩にガラス片 ロンドン個人蔵
〈左〉ボッチョーニ「空間の中の連続性の形態」(1913) ブロンズ 高さ110.5cm

正面にある勅使門は、切妻造、檜皮葺の四脚門で慶長一五年（一六一〇）の建立。境内の三門（桃山）は、五間三戸、入母屋造の二重門で、三門として典型的な形を示し、慶長四年（一五九九）の上棟。三門の北に仏殿と法堂（江戸）が建ち、ともに入母屋造、本瓦葺、一重裳階付。仏殿（一八二九）は桁行三間、梁間四間に対し、法堂（一六五七）は五間四間で一回り大きい。いずれも禅宗様仏殿建築の典型である。三門の東には、南から浴室・鐘楼・経蔵（江戸）の順に並び、浴室は明暦二年（一六五六）、袴腰の鐘楼は寛永一六年（一六三九）、経蔵は延宝元年（一六七三）の建造。法堂の背後に建つ小室を寝堂とよぶ。これら伽藍の北に方丈の一画がある。

塔頭の建造物で重文には次のものがある。玉鳳院開山堂（室町）は微笑庵と名づけ、享堂と礼堂からなり、桁行三間、梁間四間、入母屋造、本瓦葺の礼堂は、室町期における禅宗様仏殿として代表的なものの一つで、永享・文安（一四二九―四八）の間に建立されたらしい。また同院の唐門（室町）は微笑庵の表門で、棟門形式による平唐門と考えられ、唐門としてもっとも古い遺構の一つである。霊雲院書院（室町）は後奈良天皇行幸の折の建物といわれ、入母屋造、杮葺。内部は四ツ目建に仕切られ、玉座・御幸ノ間・次ノ間・侍者控ノ間からなる。書院造初期の一形式をみせるものとして貴重な遺構である。また天球院本堂（江戸）の形式は方丈建築で、桁行七間、梁間六間、入母屋造、桟瓦葺、これに唐破風の玄関が付属している。寛永一二年（一六三五）の建立で、江戸時代の方丈建築の中でもすぐれている。

絵画では、妙心寺蔵としては、重文の紙本着色『文王呂尚及商山四皓図屏風』『厳子陵及虎渓三笑図屏風』『竜虎図屏風』各一双（桃山）のほか、海北友松筆の紙本着色『三酸及寒山拾得図屏風』『琴棋書画図屏風』『牡丹梅花図屏風』各一双がある。退蔵院にある国宝の紙本墨画淡彩『瓢鮎図』一幅（室町）は瓢簞でなまずをおさえるという禅の公案を描き、図上には全愚周崇の題詞に禅僧三〇人の賛詩がつらなっている。題詞によれば、大相公が画僧如拙に命じて自分の用いる座屏にこの図を描かせたとあり、題と賛はその裏側に書かれたものと思われる。この絵は南宋の馬遠の画風から影響を受けた、如拙の代表作として名高い。天球院には、重文の金地着色障壁画及着色杉戸絵群（江戸）があり、これらは天球院本堂内各間に入っている襖絵・戸襖絵、それに一六面の杉戸絵を指し、特に代表的な金地着色の襖絵は竹に虎図、梅に遊禽図、籬に草花図を中心とする。東海庵の紙本墨画『瀟湘八景図』四幅（室町）は二景ずつ一幅にまとめた山水画である。霊雲院の紙本墨画淡彩『山水花鳥図』四九幅（室町）はいずれも狩野元信の筆。現在霊雲院には四幅のみあり、他は東京および京都の国立博物館へ寄託されている。ほかに重文では、紙本墨画『山水図襖絵』二〇面（桃山・隣華院蔵）、紙本墨画『猿猴図』二幅（桃山・竜泉庵蔵）もある。

工芸では国宝の梵鐘（白鳳）が法堂の西北にある鐘楼にかかっている。戊戌年に筑前国糟屋評造舂米連広国が鋳造したという銘文があり、これは文武天皇二年（六九八）と考えられる。筑紫の観世音寺の鐘とともに、わが国最古の梵鐘であり、鐘の音色から黄鐘調の鐘として古来から有名である。ほかに重文の耶蘇教銅鐘（桃山）はキリスト教会のベルで、織田信長の建てた京都、南蛮寺の旧物と伝える。

書では国宝大燈国師墨蹟二幅（鎌倉）がある。大燈国師は宗峰妙超といい、大徳寺の開山であるとともに妙心寺開山関山慧玄の師でもある。一幅は国師が嘉暦四年（一三二九）に書いた関山の字号。もう一幅は、慧玄が元徳二年（一三三〇）に美濃国伊深へこもろうとしたとき、妙超が彼に書き与えた印可状である。

また、方丈の西にある退蔵院庭園は史跡名勝に指定されている。池中の島と、これに石組を配した情趣のある室町末期の枯山水庭園。霊雲院庭園（室町）も史跡名勝に指定されている。〈斉藤 孝〉

未来主義 みらいしゅぎ futurisme 仏

二〇世紀初頭イタリア北部を中心に起った急進的・革命的な青春派芸術・文化運動。通称「未来派」。第一次大戦前後のパリを中心とする新興諸流派にさきがけて、旧来のアカデミックな芸術観、すなわち伝統墨守的な「過去主義」を否定し、機械文明と近代生活の賛美を基調に、文学・絵画・彫刻・建築・音楽・映画・演劇などあらゆる分野にわたり、ダイナミックな美学と新芸術の「未来」を志向した。急進的・全体主義的な一種の文化革命として政治に係わり、主導者マリネッティ Filippo Tomaso Marinetti（一八七六―一九四四）は当時のドイツ・オーストリア・イタリア三国同盟に反対して「反教会的・革命的愛国主義」を鼓吹した。一九一三年一〇月一五日に「未来派的政治綱領」が発表され、第一次大戦中には未来派政党までつくられた。

未来派の運動は、詩人マリネッティが一九〇九年、パリで『フィガロ』紙（二月二〇日号）に発表した最初の「未来派宣言」によって烽火をあげた。新しい美つまりスピードの美をたたえ、戦争を「この世の唯一の健康法」と賛美し、美術館や図書館の破壊をとなえ、「労働や快楽や反逆に湧き立つ大群衆を、近代的な大都市にひびきとどろく多彩な変革の怒濤」を謳歌し、「創造と行動の激烈なほとばしり」を宣揚した。翌一〇年早々、この呼びかけに応じて*ボッチョーニ、*カッラ、*ルッソロ、*バッラ、*セベリーニの五人の画家が結束し、三月八日トリノで「未来派画家宣言」を発表、四月一一日ミラノで「未来派絵画―技術宣言」を発表し、「詩における自由な詩句、音楽におけるポリフォニー（多声音楽）のごとく、絵画における先天的補足性の絶対的必要性」をとなえた。こうしてキュビスムの静止性、つまり「普遍的ダイナミズムの固定した一瞬」に対し、ありのままに永遠化された「ダイナミックな感覚そのもの」の再現として「走っている馬は四本の脚ではなく二〇本の脚があり、その運動は三角形をなす」とか、「バスは通り過ぎる家にとびこみ、家のほうはバスにとびかかって、それとごっちゃになる」といった主張さながらの絵が描かれ、こうして時間＝空間の同時性、「記憶しているものと見ているものの総合」、物体のダイナミックな本質としての「線＝力」、「面の相互浸透」――外面の造形的無限性と内面の造形的無限性の結合、第四次元といった考えを、さらに、全感覚の積極的合作を必要とする「全体絵画」つまり「普遍的なるものの造形的な魂の状態」として展開した。

文学では絵画に一足遅れて一二年五月一一日、ミラノでマリネッティが「未来派文学技術宣言」を発表（追補八月一一日）、「自由詩」から「自由詞」へ、と唱えた。自由詞とは「宇宙の力学的・同時的な全体的表現」であり、その方法論として、伝統的な構文法を破壊し、形容詞・副詞・文法的変化を廃止し、動詞は不定法を用い、句読点を一掃して代わりに×＋＝などの数学記号を用いるべきだ、そして文学から「私は」という心理を一掃し「とりかえのきく部分品をもった機械的人間を創造しよう」と主張した。いわば一種の自動記述的詩学である。一三年一月から一五年二月まで前衛誌『ラチェルバ』を刊行し、マリネッティのほかにも、パピーニ、ソフィチ、パラッツェスキらが参加した。未来派は労働者の間にも人気が高く、『ラチェルバ』の発行部数は二万に達し、その五分の四まで労働者に配布された。こうした文化革命的性格の未来派は、とくに一九一二年の国際巡回展（パリ、ロンドン、ベルリン、ブリュッセル、ハーグ、アムステルダム）を通じてヨーロッパ中に影響を及ぼした。とくにロシアでは、一二年一二月、モスクワで「公衆の趣味への一撃」と題した未来派宣言（ブルリューク、クルセニーシェフ、マヤコフスキー、フレーブニコフ共同署名）が発表され、その運動は詩を中心に、絵画・映画・演劇などにわたり、ロシア未来派として定着した。そしてこのロシア未来派は、その後、柳原泰らのイタリア未来派の紹介とともに、日本の前衛芸術にも大きな影響を及ぼした。

しかし、未来派の運動は第一次大戦中ボッチョーニ、建築家サンテリアを失うなどして急速に解体した。すなわち、その造形理念は、外では新造形主義・ピュリスム・構成主義・シュルレアリスムと対決し、内では*形而上絵画（カッラの転向）や「ノーベチェント」のネオ・アカデミズム

ミラノ大聖堂　イタリアのゴシック式聖堂の代表作。もっとも北方の様式に近いが，細部はイタリア式に修正され，趣を異にしている

（セベリーニの転向）と対決しつつ，無味乾燥な図式性におちいり，これにはマリネッティをはじめ多くの未来主義者がファシズムにくみしたことが大きく作用した。こうしたなかで，いわゆるダダイスムを一種の媒介項として，未来派は「第二の未来派」に移行，運動は第二次世界大戦後までもちこされた。しかし，もはや昔日の革命的高揚はみられず，第二の未来派は結局「第二の」ものとして終わり，五一年ボローニャでの一時的な試みにもかかわらず，第三の未来派は生まれなかった。イタリアの未来派は，こうしてその「エネルギーと血気」を国際的な現代芸術の全般的潮流の中に発展的に解消したが，とくに「同時性」と「空間」の観念はその意味でもっとも顕著な源流といえる。〈大島辰雄〉

ミラノ大聖堂 ——だいせいどう　**Duomo di Milano**　イタリア最大のゴシック式聖堂建築。初代ミラノ公ガレアッツォ・ビスコンティが建築主となり一三八六年に造営が開始され，アルプス以北の国々から五〇人にものぼる建築家がこの工事に参画した。その設計は，当時の建築家と外来の建築家との間に，有名な議論をかもしたが，結局彼らが成しとげたものは北方と南方の伝統の真の総合とはいいがたい。内陣と翼廊の工事は一四五〇年ごろに終り，ついで一四五二年に身廊，側廊が着手された。平面プランは幅五〇フィートの身廊をはさんで左右に二重側廊が設けられ，これに三廊式翼廊，周歩廊つき内陣，多角形のアプスが加わるが，内壁に沿って設置される礼拝堂がここにはない。側廊が高すぎるためにトリフォリウムがなく，明層も小さいので，フランスやイギリスのゴシック聖堂とはきわめて対照的である。全体的構成には北方ゴシック様式を採用しながら，細部的な施工はイタリア的趣向に修正されている。大祭壇は一四一八年に献納されたが，この大聖堂自体の献堂は一五七二年である。八角形のクーポラは一六世紀初頭に完成し，西側正面は一九世紀初頭ナポレオンの命により完成されるまで未完成のまま残されていた。堂内は二つの聖器室をのぞき，ただ一つの広大な空間で，この空間を覆う穹窿は五二本の大積柱によって支えられ，その積柱各々の柱頭は天蓋で覆われた立像で代用されている。大聖堂の外側は小塔，尖塔，それに一四世紀以来の三〇〇〇体以上の立像で飾られ，その外観構成はきわめて豪華であるが，ゴシックのデザインがあまりに繁雑に入りくみすぎて，統一感の欠如がしばしば指摘される。〈浜谷勝也〉

ミラノ派 ——は　**scuola milanese** 伊　北イタリア，ミラノを中心に一五世紀末から一六世紀前半にかけて栄えた画派。一五世紀中ごろ，ビンチェンツォ・フォッパ **Vincenzo Foppa**（一四二七/三〇—一五一五/一六）が現われて，*パドバ派の影響に加えて，ミラノを訪れた*ブラマンテらの影響を受けて，装飾的で重厚な画風を示していた。一四八二年レオナルド・ダ・ビンチがミラノに移って活躍して以来，ミラノ派の画風はその影響を受け，さらに一五〇六年から一二年に再度レオナルドが滞在してその影響を深め，ミラノ派の画風は大きく転換した。代表的な画家に，チェザーレ・ダ・セスト，**Cesare da Sesto**（一四七七—一五二三），アンドレア・ソラリオ **Andrea Solario**（一四六五—一五一五）をはじめとして，ボルトラッフィオ **Giovanni Antonio Bortraffio**（一四六六—一五一六），アンブロジョ・ダ・プレディス **Ambrogio da Predies**（一四五〇/五五—一五〇五），ベルナルディノ・*ルイーニらがあげられるが，いずれもレオナルドからの影響が強い。しかしその画風は，レオナルドの表面的な技法の模倣から一歩も出ることなく。精神的深さに欠けていた。わずかにルイーニのみが，一五〇二年ごろからレオナルドの影響を脱し，独自の典雅様式を発展させた。〈久保尋二〉

ミレー　**Jean François Millet**（一八一四—七五）フランスの画家。ノルマンディーのグレビル近くで一〇月四日に農家の子として生まれた。はじめシェルブールで学び，一八三七年からパリで*ドラローシュについた。このころ，コレッジョやロココ風の優雅なパステル画や看板絵などを描いて生計をたてる。一方，ルーブル美術館で*プーサンやルナン，*シャルダンらの作品から影響を受け，やがて*ドーミエから決定的な影響を受けた。四八年にサロンに出品した『箕をふるう人』は，その後の彼が農民生活を描く最初の大きなきっかけとなった。翌四九年，パリ郊外のバルビゾンに移り，みずからも農民として働きながら，大地と宿命的に結びついている農民の生活やその周辺を描きつづけた。彼は生涯貧困につきまとわれ，ようやく社会的に認められ，画家としての栄光をになうようになったのは晩年になってからである。彼は，*コローや彼と親しかったテオドール・*ルソーらとともに，いわゆるバルビゾン派の代表的画家であるが，他のバルビゾン派の人々とは違って，風景よりもむしろ農民生活そのものを描いている。しかも，そのいくぶん宗教的情感を含んだ抒情性が，その後世界各国から親愛感をもって受け入れられ，ヨーロッパ絵画史上もっとも周知の一人となった。作品としては『落穂拾い』（一八五七），『晩鐘』（一八五九・ともにルーブル美術館）などは発表当時から衆目をひき，また晩年の佳作『春』には，光の効果において早くも印象派を予告するものがある。そのほか『夕べの祈り』『紡ぐ女』『鍬をもつ男』『若い母と幼児』『種まく人』などのほか，素描や版画の作品も多い。〈嘉門安雄〉

📖ロマン・ロラン著，蛯原徳夫訳『ミレー』（岩波文庫）

ミレス　**Carl Milles**（一八七五—一九五五）スウェーデンの彫刻家。六月二三日ウプサラ近郊のオービで生まれ，ストックホルムの美術工業学校に学んだ。九七年，フランスを訪れてから彫刻に専念，ロダンの助手となる。帰国後，北方博物館収蔵の着色木刻像『グスタブ・バサ王』などを制作，スウェーデン第一の彫刻家として知られるようになった。しかし，同国の美術界では次第に孤立し，三一年アメリカに招かれ，クランブルック美術アカデミーの教授となる。四五年アメリカの市民権を得て，五一年まで同地にとどまり制作した。その作風は，天空の高みへの神秘な志向を幻想的に構築した特異なもので，とくに建築や庭園と結び

ミレー

〈右〉「晩鐘」(1859)　油彩　55×66cm　ルーブル美術館　広大な野辺のかなたに教会がうっすらとシルエットをみせ，おごそかな鐘の余韻を象徴している

〈左〉「落穂拾い」(1857)　油彩　87×111cm　ルーブル美術館　働く人人を描きつづけたミレーの代表作の一つ。まとまりある構図と真実の描写が，画面に厳粛ささえ与えている

ついたモニュメンタルなモチーフを得意とし、代表作にはストックホルム音楽堂前の『オルフェウス』や、ストックホルム郊外リディンゲにあるミレス庭園（現在美術館）に集められている『神の手の上の人』などがある。九月一九日リディンゲで没。〈三田村畯右〉

ミロ **Joan Miro**（一八九三—　）スペインの画家。四月二〇日バルセロナに近いモントロイクの宝石商の家に生まれた。一九〇七年バルセロナの美術学校に入り、一二年以降、同地のアカデミー・ガリで学んだ。最初の個展を一八年に開いたが、このころは*フォービスムの影響が強く表われている。翌一九年、パリに出て*ピカソに会い、*キュビスムの影響の強い一連の静物を描いている。二一年パリで個展を開く。翌年、郷里モントロイクの農園に取材した力作『農場』を発表したが、この絵を最後に急速に*シュルレアリスムの方向に転じた。その後二五年には*エルンストと協力して、ロシア・バレエのために衣装や舞台装置を担当し、同年のシュルレアリスム第一回展に

ミロ　「アルルカンの謝肉祭」（1924－25）油彩　63.3×89.8㎝　オールブライト・ノックス美術館　シュルレアリスム的技法による初期の作品

出品した。一方、*クレーの刺激もこの時期にとりいれて、いよいよ独自の作風を形成していった。その豊かに明るい詩情と単純化され純粋化された形と色の調和によるリズミカルな構成によって、いわゆる文学的な絵画に陥らず、造形性の緊密感を与える。好んで星や女や鳥などを、ほとんど象形文字のように幻想化し、それらの組合せによる画面は一種の健康で明快なユーモアをさえ含んでいる。また、『アルルカンの謝肉祭』など幻覚的・自動描法的絵画から、オブジェやコラージュの技法も試みるなど意欲的に活躍。三七年パリの万国博覧会スペイン館のために描いた大壁画『刈入れ人』には、カタルーニャ農民の怒りを暗示するかのような激しさも示した。第二次世界大戦が勃発すると、翌四〇年家族とともにパリからバルセロナに帰って制作に没頭し、『星座』（一九四〇—四一）を連作。四七年にはアメリカに渡ってこの国の前衛運動に大きく寄与した。翌年帰国してからは、主としてバルセロナとパリを往復しながら、絵画・版画・彫刻・陶器と多才な活躍の中に、いよいよその独自性を充実させ、五四年ベネチア・ビエンナーレ国際展では版画大賞を受けた。彼は今日ピカソと並んで世界画壇最高の巨匠で、七〇年大阪の万国博覧会には、陶板による大壁画を制作するなど衰えぬ活動を示している。〈嘉門安雄〉

📖東野芳明解説『現代美術12　ミロ』（一九六〇・みすず書房）▽東野芳明解説『現代世界美術全集18　エルンスト／ミロ』（一九七一・集英社）

民家　みんか

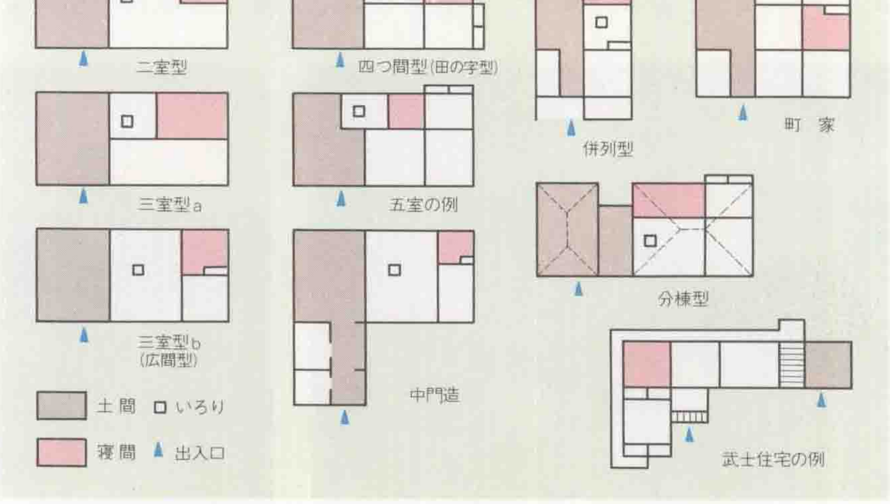
●日本の民家　間取り／屋根／構造／門と倉／各地の民家　●世界の民家

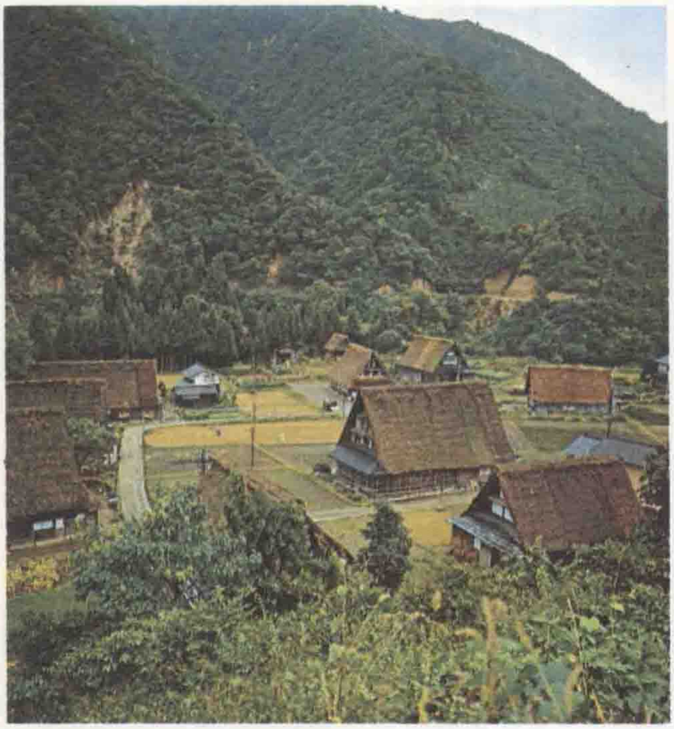
広く庶民の家庭や住居をさす言葉であるが、現在では民話や民芸と同じように、伝統的な様式を有する庶民の住居をさして使われることが多い。民家には農家・商家のほか、職人・漁師など、種種の職業の庶民階級の住居が含まれ、また江戸時代の武士階級の住居のうち、中下層で、一般庶民のそれとあまり隔たりのないものは民家のなかに含めることがある。民家の間取りその他の形式は、職業や身分によってかなり相違があり、地域や時代による変化もいちじるしい。民家に対応する外国語の名称は、現代中国語の「民居」のほかは適当なものがなく、英語の **farmhouse**（農家）・**rural house**（地方住宅）、ドイツ語の **Bauernhaus**（農家）、フランス語の **la maison de ferme**（農家）・**la maison paysanne**（田舎家）などが用いられ、日本では地方住居・農民建築・民俗建築などの言葉も用いられる。

●**日本の民家**　日本の現存する民家は一七世紀以降に建ったものが大部分で、それ以前の中世民家と推定されるものは数棟しかない。年代の確認される民家でいちばん古いものは慶長一二年（一六〇七）の建築（奈良県五条市の栗山家住宅）である。民家は大正初期ごろから生活の近代化によって、使用材料と様式の面で急速に地方的特色を失っている。したがって、桃山時代を上限に、明治時代を下限とするのが日本民家の大部分の年代的範囲と考えられる。現在各地にある江戸初期の民家を調べると間取りや屋根の構造にすでにはっきりした地方的特色が認められる。たとえば、東京都や神奈川県の農家の間取りには、広間型とよばれる三室の間取りが一般的であるが、奈良県や京都府には田の字型の四室の間取りが用いられている。このような各地の民家の原型がどのような過程で形成されたかはまだ解明されていないが、その基礎となる居住習慣の地方的相違には、原始時代や古代にすでに存在した可能性のあるものがある。しかし構造技術的な面では、古代の庶民住宅はほとんど竪穴住居の粗末なものであったから、民家の様式の多くは、中世から近世にかけて、次第につくり上げられたと考えられる。一七世紀以降も、産業の発展と民衆生活の向上を土台にして、間取りの拡大と複雑化、構造の進歩、防火の工夫、装飾の付加などで、たえず新しい様式が生みだされている。とくに養蚕業の盛んな地方では、二階や屋根裏の構造に工夫をこらし、新しい屋根形式が生まれた。客座敷の規模を拡大し、床の間や違棚などの装飾に力を注ぐようになるのも一般的傾向である。また、このような発展のなかでは、以前の地方的特色の一部が失われた。田の字型の四室間取りが全国的に普及していくことや、箱棟とよばれる木製の棟飾りを広く採用することなどはその一例である。明治時代に入ると民家に対する身分的制限の撤廃や、産業の繁栄によって、より大規模で豪華な民家様式の発展がみられる。埼玉県川越市の土蔵造町家は明治二六年（一八九三）の大火災後の再建であり、岐阜県高山市の大規模な町家建築も明治時代の建築である。

〔間取り〕日本の民家における主要な部屋は次の四つから成り立っている。

(1)土間　「にわ」「ろじ」などとよばれ、農作業と炊事に使う。馬屋・流し・風呂場・かまどなどもここに設ける。土間は平地の農家のほうが広く、山村ではごく狭い土間しかもたないものが多い。街路に面する宿駅や都市の民家は一般に片側に通路として土間をとり、それに沿って一列ないし二列に部屋を配置する。また土間と床上部分とをいっしょに一棟の建築のなかにつくるものと、両者を別棟にしてつくるものとがあり、後者の形式は南西諸島・伊豆諸島・愛知県・千葉県などにみら





↑ 3

日本の民家

1.くど造の農家（佐賀県神埼郡三田川町西家住宅）「くど」に似た凹字型の屋根がめずらしい　2.旧東海道沿いの町家（滋賀県栗東町　大角家住宅）　街道で古くから漢方薬を販売した家　3.合掌造民家の集落（富山県東礪波郡上平村菅沼）大きな切妻屋根が並び，付属舎が少ない　4.二階造の養蚕農家（群馬県吾妻郡中之条町　富沢家住宅）　二階は養蚕の空間に使う　5.川越の土蔵造の町家（川越市仲町　亀屋）　防火のための厚い土壁や土扉　6.金沢の町家（金沢市湯涌町江戸村に移築，大町家住宅）道路沿いに「すむしこ」がある　7.南部の曲屋（岩手県遠野市　千葉家住宅）L型の間取の突き出た部分が大きな馬屋である　8.本棟造（長野県塩尻市　堀内家住宅）　板葺の切妻屋根の妻に入口がある　9.奄美大島の高倉(鹿児島県大島郡）地面から床を高く離して鼠害を防ぐ　10. 大和棟の農家（奈良県桜井市　山本家住宅）草葺の切妻屋根の妻を白壁で仕上げている　11. 町家のいろり(石川県野々市町　喜多家）いろりを中心にして高い天井をもつ居間　12. 農家の土間とかまど（奈良県生駒郡安堵　村中家住宅）　円弧状に連続したかまどが並ぶ

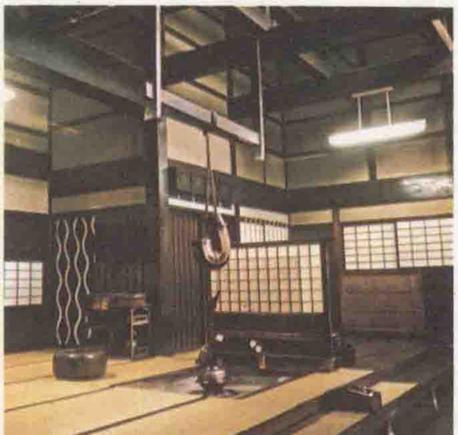
↑ 1

↑ 2

← 10

← 7

↑ 4



← 11

← 8

↑ 5

← 12

← 9

→ 6

れ、分棟型あるいは別棟型とよばれる。

(2)広間　「おえ」「じょうい」「だいどころ」「おみや」「ざしき」などとよばれ、いろりを設けた広い板の間で、食事や居間に使う。広間の上手には神棚・仏壇・押板（奥行の浅い床の間）などを設ける。古い時代には大きな一室であるが、次第に前後二室に分かれる。

(3)客間　「でい」「で」「おもて」「ざしき」などとよばれ、婚礼・法事などの客の集りに使われる部屋で、上手に床の間・違棚・仏壇などを設ける。江戸前期の一般農民の家では、客間は一室で床の間をもたないものが多いが、次第に部屋数がふえ、床の間や違棚などを備えるようになる。

(4)寝間　「へや」「ひや」「なんど」「ちょうだい」などとよばれ、一般に周囲を壁でかこった閉鎖的な部屋で、寝室に用いる。古い民家では出入口の敷居を一段高くし、また戸をわきの壁の裏に引き込む形式にすることがあり、これを帳台構・納戸構とよぶ。住居の北側に寝間を一室設けて、家長夫婦の寝室とするのが一般であるが、それとは別に、土間の周囲や別棟に寝間を設けることがあり、これらは隠居や若夫婦の寝室に用いる。

　右の四室のほか、宿駅や都市の民家では、街路に面する部屋を店舗・作業場に用い、これを「みせ」とよぶ。農家では平屋が一般的であるが、都市の町家では二階屋がかなり多く、二階にも客座敷や寝間を設けることがある。武士の住居の間取りは庶民階級とはかなり相違し、日常の出入口とは別に玄関（式台）がかならずつくられ、また、客座敷の比重が大きい。民家の部屋の構成や配置は地域・階層・時代によって大きな変化があるが、そのうちもっとも基本的なのは、広間型と四つ間型（田の字型）である。

【屋根】民家の外観を特色づけるのは屋根を葺く材料とその形式である。農家では草葺がもっとも多く、「くさや」「くずや」とよばれ、茅萱・芒の類や、葦・真菰・麦藁・稲藁・苧がら・笹などの手にはいりやすいものが用いられる。板葺は山村や宿駅・都市の民家に用いられ、椹の類や、栗の割り板を重ねるもの（さき板）、檜・杉などの薄板（そぎ・へぎ）を重ねるものなどがある。いずれも重しとして丸太・玉石を上に置くことが多く、要所を竹釘でとめることもある。檜皮・杉皮も板葺の代りに使われている。瓦葺はおもに都市の民家に使われ、古くは本瓦葺で使用範囲も限られていたが、江戸中期以降に軽便な桟瓦葺が発明され、広く普及した。大谷石を桟瓦の形に刻んだ石屋根とよぶもの（栃木県）、天然スレート・鉄平石を使った特殊な屋根もある。民家の屋根の基本的な形は、方形・寄棟・入母屋・切妻・半切妻（かぶと造・袴腰ともいう）の五種類で、草葺では寄棟と入母屋が、板葺・瓦葺では切妻がいちばん多い。草葺の切妻（岐阜県白川村・甲府盆地・奈良盆地など）・方形（南西諸島）・半切妻（相武山地・山形県・秋田県など）は特殊である。また、これらの屋根を複合させた形としては、曲屋・角屋・中門造・くど造・撞木造などがあり、これも地方的特色となっている。屋根の勾配は葺く材料によって、草葺は急に、板葺と瓦葺はゆるくつくる。また積雪の多い地域の草葺屋根は少し急になる。屋根の棟や破風の形式にも地方的特色がいちじるしく、これらははじめ棟の雨仕舞や強風に飛ばされないための工夫や、破風の組合せ方などとして生まれたものが、次第に装飾化したもので、芝土を置くだけのもの（東北・関東）、横木を通して、それで萱の束をくくったもの（岐阜県白川村）などの原始的な形から、千木やりっぱな箱棟をのせたものまで変化が多い。

【構造】日本の民家の骨組はすべて木造で、構造技術や地方的な材料の使用の面に多くの特色がみられる。屋根の構造（小屋組）は、草葺のときはさす組を用い、板葺・瓦葺では和小屋を用いる。さす組は、さす、または合掌とよぶ丸太を∧型に組み、さらに、それを幾組も合わせて屋根の骨組みとするもので、その組み方によって種々の屋根の形ができる。このさすの上に屋中とよぶ水平材や垂木を並べ、その上に草の束を並べ、縄で結びつける。さすを用いず、束で棟木をささえ、そこから垂木を降ろして、その上に葺く地方もある。和小屋のつくり方は、一般の日本建築と同じで、梁の上に束をたて、上に棟木と母屋を置き、その上に垂木を並べる。梁の使い方も地方的特色が強く、太い丸太をうまく組合せてつくる。土間や広間では天井を張らないことが多いので、この梁の組合せが美しい意匠になる。梁は使い場所によって、うしばり・きゃくろ・うまやばりなどの名称がある。構造上の要所にはとくに太い柱を使い、大黒柱・えびす柱などの名称が使われている。

　古い民家は、内部の間仕切りは簡単で、外部への戸口も小さく閉鎖的であり、建具も少なく、外部に面したところは片引きの板戸・窓・格子が多かった。後世になると障子・雨戸を多く用い、さらに帯戸・舞良戸のような装飾的なものが好まれる。入口には大戸（大型の引き戸、または開き戸）をつけ、蔀とよぶ上下式の戸も使われた。都市の民家では街路に面した部分に蔀や格子（さま・櫺子）・むしこ（目隠しのため、竹すだれを打ちつけたような装置）を多く用いた。また、都市では屋根・壁・戸口などに防火の工夫がこらされ、それによる地方的特色が生まれた。瓦葺のほか、外壁を土で塗り固めた倉造・土蔵造が普及し、その腰まわりの雨よけのため、海鼠壁（→壁）のように瓦板を張るようになった。

【門と倉】農家には主屋（おもや・ほんや）のほか、別棟の倉・納屋・作業舎・薪小屋・灰小屋・馬屋・便所などがつくられ、名主など上層の家には門が建てられることがある。農家の倉は一般に土蔵が多いが、地域により板倉もあり、せいろう倉（長野県、→校倉）・あしあげ倉（伊豆諸島）・高倉（南西諸島）のような特色ある形式もみられる。門は長屋門が多く、納屋にも兼用され、大庄屋や本陣には冠木門・四脚門なども使われた。

【各地の民家】日本の民家の、地方的特色のある代表的様式をあげよう。

(1)曲屋　俗に「南部の曲屋」といい、岩手県の中・北部に分布する。L型平面で、屋根もL型にかけ、突出部分全部を大きな馬屋として使う。

(2)中門造　平面と屋根の形は曲屋と同じであるが、突出部に入口通路があり、それに沿って馬屋や台所がある。日本海寄りの秋田・山形・福島・新潟・長野県地方に分布する。

(3)高八方　山形県の山間部（東田川郡朝日村田麦俣その他）にあり、屋根の中途にある採光のための破風（八方）が発達した形式で、中二階を広く取り、外観が二層・三層に見えるものもある。

(4)養蚕農家　養蚕の盛んな群馬県を中心とする北関東地方に多い。草葺の場合は屋根裏を大きくしたり、中二階を設ける工夫をして、屋根の平や妻に明り取りの窓をつける。板葺や瓦葺では、中二階や総二階を設け、二階に縁をつけたり、せがい造・だし桁などの持送りの構造を用いる。

(5)かぶと造　東京都や神奈川県の山村に多く、入母屋屋根の妻を切り落として半切妻の形にし、内部を二層・三層に区切り、養蚕に用いる。

(6)甲府盆地の民家　草葺の切妻屋根で、妻には棟持柱と、それに交差する貫や梁をみせ、美しい外観をもつ。

(7)本棟造　長野県の西寄りの松本盆地・伊那谷・木曾谷に多い。板葺の大きな切妻屋根の妻に出入口があり、その上部の破風の頂点に「雀おどり」とよぶ棟飾りをつける。

(8)合掌造　庄川の上流地方（岐阜県白川村・富山県五箇山）には草葺の大きな切妻屋根の民家が分布する。主屋の間取りは土間のかわりに「うすなわ」とよぶ大きな板の間があり、馬屋・広間・仏間・寝間もかなり大きい。屋根裏を二層・三層に区切り、おもに養蚕や納屋として用い、居住用には使わない。屋根の構造にとくに太い合掌を用いるので、合掌造と呼ばれるようになった。

(9)大和棟の民家　奈良盆地・河内平野（大阪府）に分布し、草葺の切妻屋根で、妻を土壁で塗りこめている。大規模のものは、妻に瓦葺のうだちを上げ、主屋の屋根に接続して、一段低い釜屋の瓦葺の屋根をつける。高塀造ともよばれている。

(10)くど造　佐賀平野や筑後川下流地方に分布し、T・L・凹・□などの複雑な屋根の形をもつ。とくに凹型のものは、屋根の外観がくど（かまど）に似ており、この名がある。

(11)南西諸島の民家　この地方一帯には、主屋（おもや・なかや）・炊事場（かまや・とおぐら）・倉（たかくら）などからなる分棟型の民家が分布し、倉の高床形式にも特色があり、日本民家のうちの南方系住居の要素を強くもつものと考えられる。

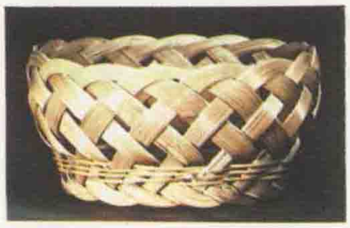
●**世界の民家**　世界各地の民家は、構造からみると、木造・石造・煉瓦造・テント式（モンゴルの包）などがある。そのうちヨーロッパ中・北部のドイツやイギリスの農家は、間取りや構造が日本の農家とかなり似ている。暖炉のある居間を中心にして、寝室を一ないし二室それに接続させ、反対側には馬屋や倉をもった土間が接続する。草葺屋根の構造もさす組を用い、切妻屋根・半切妻・寄棟が多い。北欧諸国の民家には日本のせいろう倉のような校倉造の構造が多く、屋根は板葺の上に白樺の樹皮を防水のために敷き、その上に芝土をのせている。校倉造の構造は南ドイツやスイスの民家にもみられる。南ヨーロッパでは、煉瓦造や石造の民家が多い。気候の乾燥した中近東地方では現在でも日乾煉瓦（太陽で乾燥させただけの煉瓦）や練り土を使った原始的な構造が多く、屋根も木造の梁の上に土をのせ、平屋根である。日乾煉瓦は南米地方でも使われている。中国や朝鮮では、日本の寺院建築と似た軒に反りのある屋根構造が用いられ、間取りや配置に対称形を重んずることが多い。インドシナなどの南方地域の民家には、高床形式や大きな切妻屋根の特色ある形式が存在し、日本民家の形式の起原とも深い関係があると推測される。→町家　〈大河直躬〉

民芸品　みんげいひん

昭和初頭の造語で、民衆的工芸品の略語。民衆の間で作られ、民衆の間で使われる、健康な美を備えた工芸品の称である。この名称の以前には、このような日用雑器を下手物と呼びならわしていた。無名の工人が作り、数

1

2



3

4

民芸品

1.衣服　こぎん労働着　青森県津軽地方
2.陶器　丹波壷　兵庫県
3.竹工品　籠　大分県
4.家具　箪笥　神奈川県

が多く、値段も安く、ふだん使いのものであるから、有名な人が作る、稀少高価な上手物に対して、軽蔑して呼んだのであるが、下々の働きもののことだから生活の頼りになる要素を備えた工芸本来の正系であった。しかし、下手物という語は語感が強く、歪んだ誤解もつきまとっているので、*柳宗悦がこれに代えて民芸品と呼ぶことにしたのである。民間の生活用具であるから、一般の「民具」のうちに含まれるものではあるが、民芸品は諸々の民具の中から、生活に直結する美しさを標準として選び出されたものである。民具いっさいを観察の対象とする民俗学は、民衆生活の経験全体を網羅せねばならないが、民芸の立場は、生活の美しさを求める価値観があって、選ぶことが重要な問題となるのである。

　その選びは直観による。いっさいの先入観念をすて、品物の銘や由緒や価格のいかんによらず、また、民芸品であるなしを前提とせずして、物に直接し、直下に見るのである。その直観によって選ばれた品々が、期せずして日常生活の中に働く用具であり、それには健康・簡素・温和・謙遜の美が備わり、生活に美を直結する要素が含まれているのを認めざるを得ない。しかし、このような民衆のものを尊ぶ見方は、早くから上手物のみを尊ぶ人々から嘲笑されたが、長く人道主義に訓練された西欧の人々の間に反応が起り、民衆的工芸美の発見とその一般生活への展開に対して強い共鳴が現われた。そして、日本語をそのままに用いて、民芸思想が普及するようになると、海外の動きに追従する日本の上下はこれを逆輸入して、皮相な言葉だけの民芸ブームをもたらし、民衆生活の本道から離れた卑劣な物が、民芸調とか民芸趣味の名の下に横行するに至っている。本物の真価が崇められるところに偽物が現われるという例の一つであるが、民芸の本旨は趣味やムードにはない。民芸品本来の特性を明らかにすると、次の六つの特性が挙げられる。

(1)実用性　民芸品は一般生活の実際の用に役立つことを使命としている。作られる目当は働きに就くことである。これは工芸本来の趣旨であり、民芸品はその正系にある。用に立つために健康な体となり、簡潔な姿を整え、奉仕の徳を備えている。このような容姿は用の美である。観賞や趣味に沈んでいる物ではない。

　実用の品は三つの条件を整えねばならない。材料と構造と機能である。材料は吟味される。偽りの材料は製品をみにくくするからである。構造は忠実でなければならない。正確な技術が工作を確実にし、品物を働きに堪えさせるのである。材料と構造とが整えられると、物はおのずから生活の中で機能を果たし、それによっていっそう美しさを現わしてくる。趣味品や美術工芸品が生活に結ばないのは、はじめから働く意志がなく、気分を主にして、材料や構造を軽んじているからである。実用性は民芸品の美の要素である。

(2)民衆性　民芸品は作る者も使う者も一般の民衆である。すなわち特定の優秀な個人の作でなく、特別な個人の特殊な用に供せられるものではない。したがって、民芸品にはどの品にも製作者の銘はない。民衆が無数に作り、民衆日用の雑器だから自己を言い張る筋合をもたぬのである。このような民衆性は民芸品の主要な資格であるが、このために長く下手物として軽視をうけた。美しい良い物が民衆の間には在りえないという謬見が支配的であった。ことに近代の個人主義の尊重によって、知識と地位と誇りをもつ個人作家とその作品が崇められ、民衆の日用品はさげすまれた。民衆工人はこれより地位も低く誇りももたない。しかし、すべての条件は乏しく弱くとも、彼らの作る物を直下に見るとき、無私な美しさと頼むに足る力を備えているのを否むことはできない。自然の意志は、己をたてない途によく示されるのである。民衆性は天の恵みを受ける大道である。

(3)協力性　民芸品は個人の孤独な業ではない。祖先と仲間との協力の仕事である。祖先は伝統をのこして子孫に協力している。それを受継ぐことは祖先との協力である。伝統は先祖が経験によって得た知恵の集積であるから、工人はこれを受けて、材料の吟味、構造の技術、機能の要点を無駄なく心得るのである。伝統を否定し祖先の協力を拒む者は相当の罰を受けねばならぬ。伝統は縦の協力である。祖先との協力を喜ぶ民衆工人は、仲間との協力をも励む。技術も労働も個人の専有ではない。知識に閉鎖的な秘伝はなく、技術は公の有である。仕事は排他的な個人の一貫作業を採らない。たとえば一枚の衣服は、糸を紡ぐ者、染める者、織る者、仕立てる者の協力である。そこには我を張る狭さがない。個を超えた安定がある。仲間との結びは横の協力であり、民衆の賢さである。協力は経糸緯糸の美しく強い組織である。

(4)多数性　無数の民衆の日々の用を果たすためには多数の品物が必要である。民芸品はこれに応ずる社会的使命をもち、多数性は欠くことのできない要件である。小さな家庭でも五人前や半ダースの器をもち、大衆食堂なら五〇人一〇〇人の数物が必要である。このような数物のために民芸品はそしりを受けた。稀少価値を崇める人々は世の一回性の美術品を尊び、値段の高さが美の高さと謬り見たのである。よしそれが美しかろうとも、少なければ世に広く行渡ることはできず、社会性はきわめて乏しい。しかし、民芸品は多数によってよく民衆の生活に健康な美を浸透させることが可能である。そして、多く作られることによって、粗末にならず確実なものとなっている。これは仕事を繰返す練達の賜である。多数の品の繰返しを恥じない者には、労働の美しい果が与えられる。多数性は確実な美の普及である。

(5)安価性　民衆の日常生活に結ぶ品は、民衆の経済と深い関係をもっている。高価は家庭の迎えるところではない。日用品は安価を旨とし、広く民衆に喜ばれねばならない。しかし、安価の品は粗製乱造であってはならない。安くても耐久しなければ、安かろう悪かろうの浪費を招くからである。真の安価は、製作人の体と心に深くかかわっている。すなわち、怠慢のない繰返しの労働と、おごらぬ生活によってもたらされる。稀少価値によって生活しようとする個人作家の作品が高価となり、民衆の日常生活から遠ざかるのは必然の運命であるが、民芸品はかかる罪からは遠い。

　民芸品は多数製作によって安く仕上がる。そして安いため多数の需要がある。それに応ずるのが民衆工人の生業である。多数の反覆は品を確実にし美しさを冴えさせる。安価と多数はよき循環であり、美の摂理である。

(6)自然性　民芸品は天の然らしむる物と心に立っている。材料は自然の物である。科学の展開によって無数の人造資材があるけれども、自然材にまさる物はない。木綿にまさる肌合のものはなく、砂糖にまさる甘味はない。どんな新建材も山の木材に勝つことはできない。民芸品は生命ある自然の材料に厚く信頼し、その性質に順応して作られる。自然はここによく活用されるのである。であるから、材料のあるところに仕事が起っていて、民芸品は世界中至るところで、その地方性と国民性とを示すものとなる。工人の心もまた自然である。時間と機械の制約による不自然な労働はなく、伝統の知恵と責任と喜びの中に、与えられた材料で無事な日用品を作る。作意の邪魔はなく、無理な品、異常な物を求めることはない。自然の意志が工人の心なのである。自然性は民芸品の始終を貫く支えである。

　以上の特性を要約すると、民芸品はその製作にも使用にも厚く民衆の力と生活に基礎をもち、合理性と道徳性と審美性をもって具体的に民衆全般

に直結し、一般の生活文化を高める重要な存在である。この精神に立って、社会全体に対する責任を負い、製作や普及や教育に当っているのが民芸運動であり、民芸館である。〈外村吉之介〉

明兆 みんちょう （一三五二―一四三一）室町時代の画僧。諱は吉山。淡路島の出身。大道一以の門に入り師とともに東福寺に入った。終生東福寺の堂守り役の殿主であったので兆殿子と呼ばれている。寺に必要な＊頂相や仏画の制作に当たり、至徳二年（一三八五）に完成した『五百羅漢図』をはじめ『聖一国師像』『達磨図』『寒山拾得図』『四十祖像』（いずれも東福寺に現存）をはじめとする道釈人物画を描いた。これらは彩色画であり、中国からの舶載画を原本として描いたものであるが、筆致には当時禅寺を中心に盛行しつつあった水墨画の手法が認められる。画面いっぱいに対象を捉え、やや濃彩による厚い色調とねばりのある墨線による描法は、明兆につながる霊彩や赤脚子、さらには鎌倉の仲安真康以下の関東派の水墨画家にも受けつがれている。款記をもたないが『渓陰小築図』（金地院蔵）は山水画の彼の代表作と考えられ、水墨による遠近描法と写生的態度が調和した奥行のある構成は永享以前の画風を示し、のちの周文流の詩画軸山水図の形式化に先行する作例として貴重である。〈衛藤　駿〉

明兆　「聖一国師像」（室町時代）　紙本着色　一幅　253.9×127.3cm　重文　京都　東福寺　中国より帰国後、東福寺を開創した聖一国師の肖像画

ム

む

ムーア Henry Moore （一八九八―　）イギリスの彫刻家。七月三〇日ヨークシャーの労働者の家庭に生まれ、教員となったが、第一次大戦に参加後、奨学金を得て、かねてから望んでいた彫刻をリーズの美術学校で学んだ。二一年ロンドンの王立美術学校に移るが、大英博物館に通い、原始・未開文化の彫刻を通じ、自然材料に密着した単純で活力に満ちた形体を研究した。二五年にフランスとイタリアを訪れ、当時の前衛彫刻の動向にふれた。帰国後、王立美術学校やチェルシーの美術学校で教え、その間に独自な作風を求めて試みをつづけた。三〇年代には＊ブランクーシやシュルレアリスム作家の影響下に抽象形体を、第二次世界大戦末期にはノーザンプトンの聖マタイ聖堂の『聖母子像』などの具象的作品、そして戦後は一連の独得な人体像と変遷がある。しかし終始一貫して彼の作品に共通するものは、材料の性質を尊重しつつ有機的で単純な原初的形体を追求し、対象の内的生命感の表出と新しい彫刻空間の創造にある。四八年にベネチア・ビエンナーレ展で国際大賞を受賞。パリのユネスコ本部前庭の人物像やロンドンのタイム・ライフ・ビルの装飾に代表される公共的モニュメントの制作に貢献している。彫刻のための素描やリトグラフ作品にもすぐれたものが多く、四〇年に描いたロンドンの地下壕の光景が有名である。日本でも六九年に東京国立近代美術館で、回顧展が開かれた。〈田中文雄〉

夢窓疎石　自賛のある肖像画　無等周位筆（南北朝時代）　絹本着色　京都　天竜寺妙智院

夢窓疎石 むそうそせき （一二七五―一三五一）鎌倉末期から南北朝にかけての名僧。臨済宗の僧侶で、天竜寺の開山として知られている。名は疎石、夢窓と号した。宇多天皇九代の孫にあたるという。伊勢に生まれたが、弘安元年（一二七八）父に連れられて甲斐（山梨県）に移った。六歳のとき、平塩山の空阿に師事して仏法を学び、正応五年（一二九二）奈良に遊学し、戒壇院慈観について受戒。永仁二年（一二九四）京都建仁寺の無隠禅師に参じたが、同三年相模の鎌倉に下向し、東勝寺の無及、建長寺の葦航、円覚寺の桃渓らに参禅した。ついで、宋僧の一山一寧が来朝して入洛するとその膝下に参じたが、一山が鎌倉の建長寺に移るとこれを追って鎌倉に戻り、一山に近仕している。その後、奥州の松島寺（瑞巌寺）や下野（栃木県）の雲巌寺などで参学につとめたが、嘉元元年（一三〇三）翻然として悟るところがあって、いっさいの仏書を火中に投じ、浄智寺に仏国禅師を訪い、大いに得るところがあった。延慶二年（一三〇九）甲斐に帰り、竜山庵を創建した。その後、各地に幽棲していたが、正中二年（一三二五）疎石が五一歳のとき、後醍醐天皇に招かれて上洛し、勅命を奉じて南禅寺に住し、のち、足利尊氏が政権を掌握すると、彼に師事したので、天竜寺が創建されると、その開山に請致された。その他、等持院・真如寺・西芳寺などの開山となった。書道・造園にも卓抜した才能を示し、後世の禅文化に大きな影響を及ぼしている。造園の遺作として知られるものに、西芳寺をはじめ、天竜寺・永保寺（岐阜県）・瑞泉寺（鎌倉）・恵林寺（山梨県）などがある。〈桑田忠親〉

棟方志功 むなかたしこう （一九〇三―七五）版画家。明治三六年九月五日青森市に生まれる。小学校卒業後、家業の鍛冶職を手伝い、さらに裁判所の給仕となる。画家を志し、鷹山宇一らと洋画グループをつくる。大正一三年（一九二四）上京。昭和三年（一九二八）下沢木鉢郎・平塚運一を尋ね、木版画の道に入り、春陽会展・国画会展に出品。帝展に油絵を出品、昭和一三年版画により第二回帝展で特選となる。柳宗悦・河井寛次郎ほか民芸派の知遇を得、次第に宗教的主題が多くなる。第二次世界大戦後、海外においてルガノ国際版画展で優秀賞（一九五二）、サンパウロ・ビエンナーレ展で版画部門最高賞（一九五五）、ベネチア・ビエンナーレ展で国際版画大賞（一九五六）を受け、世界的な評価を確立した。その間に日本板画院を創立して主宰。昭和三九年度朝日文化賞を受け、四五年には毎日芸術大賞・文化勲章を受けた。縄文的血脈の現代芸術における開花とも評される彼の画風は、独特の宗

ムーア　パリのユネスコ本部前庭の「横たわる像」(1957―8)　トラバータイン大理石を用い、この作品のためのブロンズの習作がある

教的な表現主義であった。昭和五〇年九月一三日没。代表作に『大和し美し』『二菩薩釈迦十大弟子』『運命板画柵』『湧然する女者達々』『柳緑華紅頌』『恐山の柵』などがある。〈小倉忠夫〉
□『棟方志功板画大柵』『棟方志功芸業大韻』(一九七〇・講談社)

宗像神社 むなかたじんじゃ　福岡県宗像郡の玄海灘のほぼ中央の沖ノ島にある沖津宮、大島にある中津宮、内陸の玄海町にある辺津宮の三社からなり、祭神は田心姫神、湍津姫神、市杵嶋姫神の三女神である。創祀は大化改新以前にさかのぼるものと考えられ、各時代を通じて朝廷の崇敬がきわめて篤く、平安時代の『延喜式』には名神、大社に列せられ、中世には大社と社領は皇室御領のうちに入り、その庇護をうけて栄えた。
社伝の神宝のなかからおもなものをあげると、建仁元年(一二〇一)藤原友房施入の石造狛犬一対、建久九年(一一九八)平重盛が育王山に黄金を寄付した返礼に宋からおくられたという阿弥陀経石、足利尊氏が奉納した兜と鎧一領、それに平安、鎌倉、室町の各時代にわたる文書類などがある。
昭和二九年、宗像神社の社史編纂のため、同年五月から同三三年九月まで沖ノ島の学術調査がおこなわれ、沖津宮の社殿の周辺から四世紀後半から六世紀ごろにかけての祭祀遺跡がたくさん発見され、二万一〇〇〇点余の祭祀遺物が、千数百年前に奉納されたときとほとんど変わらない状態で出土された。出土品には、変形方格四神鏡など銅鏡が三〇余面もあってもっとも多く、ほかに勾玉・管玉・切子玉・釧・指環などの装身具、馬具、滑石模造品、銅盤の容器、瑠璃碗の残片、三彩釉陶器の残片、武器などがある。それらは優秀な工芸品であるばかりでなく、種類も多く、朝鮮半島にも近い位置にあるところから、大陸文化との交渉を物語る遺物として貴重である。そのため奈良の正倉院になぞらえて、「海の正倉院」とも呼ばれている。〈永井信一〉
□宗像神社・出光美術館企画『沖ノ島　海の正倉院』(一九七二・毎日新聞社)

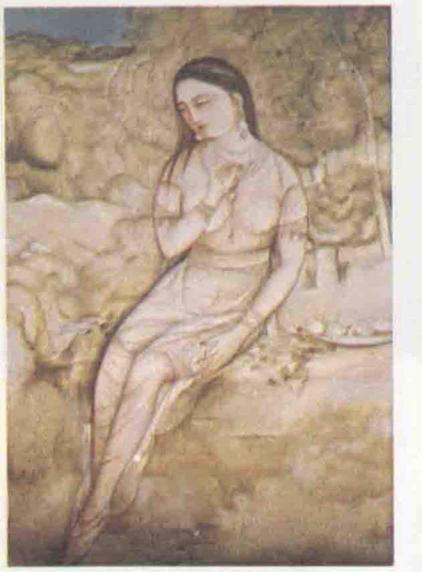
宗像神社　辺津宮本殿(左)と拝殿(右)。桃山時代　重文

棟札 むなふだ　建築工事の完成を記念するために、木札の表面に棟上げ、あるいは完成の年月日や工事主・工事関係者・工匠らの氏名を記入し、棟木や棟束・梁などに打ちつける。これを棟札とよび、形は短冊形や、先のとがったのし形が多く用いられる。また、とくに棟札を用いず、直接棟木などに墨書きしたり、彫り込むものがあり、これを棟木銘・墨書銘などとよぶ。棟札や棟木銘を残す習慣は、日本では平安後期に始まったと考えられ、現存する例では中尊寺(岩手県)所蔵の棟札(一一二二)、同金色堂の棟木銘(一一二四)がもっとも古い。〈大河直躬〉

ムーニエ Constantin Meunier (一八三一—一九〇五)　ベルギーの彫刻家・画家。ブリュッセルに生まれる。同市の美術学校で彫刻を学ぶが、やがて絵画に転向しシャルル・ド・グルー Charle de Groux (一八二五—七〇) に師事する。一八五九年ウエストマール・トラピスト修道院に滞在し、以後二〇年間修道院生活を題材にした作品を制作し、七八年以降ベルギーの工業地帯を訪れて、そこに働く労働者をテーマに社会批判的な作品を制作する。八五年絵画と同時に彫刻をも手がけ、鋳銅と石とを主たる素材として炭坑夫、製鉄工、人夫などをモデルに力強いリアリズムの制作をおこなう。絵画では煤煙や炎を暗い色調で描いた。主題の選択では*ミレーの影響があるといわれるが、*バルビゾン派のリアリズムよりもさらに明確な象徴性と社会主義的な感情が作風の基盤となっている。とくに彫刻では、近代的労働者の世界を造形した最初の彫刻家として、また近代ベルギー彫刻の代表的作家として知られる。ブリュッセルで没。死後、彼の住居はムーニエ美術館となった。〈野村太郎〉

ムーヒナ Vera Ignat'evna Mukhina (一八八九—一九五三)　ソ連の女流彫刻家。リガ市に生まれ、モスクワで絵を学んだが、パリに出て彫刻に転じ、*ブールデルに師事(一九一二—一四)した。パリでは同郷の前衛的デザイナー、ポポワ女史と交わり、*ザッキン、*リプシッツ、*ローランスら新鋭彫刻家の実験にも関心をもった。十月革命後、母国に帰って新政権のもとの記念碑造形の仕事に専念した。肖像彫刻にもすぐれたものが多いが、代表作には、キュビスムの影響の加わった『革命の焔』(一九二三)、革命一〇周年にささげた寓意像『農民の女』(一九二七)、パリ万国博覧会のソビエト館を飾った『労働者とコルホーズ女性』(一九三七)、およびその後のゴーリキーやチャイコフスキーの記念碑、象徴的な二裸婦の構成『穀物』などがあり、これらを通じて彫刻的量塊の構造的連絡の問題を追究している。なおガラス器や陶磁器の清新なデザインも注目をあび、その名を冠したモスクワのムーヒナ工芸美術学校は工芸教育機関としてソビエト随一のものである。〈松谷　彊〉

村上華岳 むらかみかがく (一八八八—一九三九)　日本画家。本名震一。明治二一年七月三日、大阪で代々医業にたずさわる武田家の長男に生まれたが、一四歳の時父が死に、一七歳の時伯母の嫁ぎ先、神戸の村上家をついだ。京都美術工芸学校卒業後、京都市立絵画専門学校に学んだ(一九一一卒業)。同期に*土田麦僊・*小野竹喬らがおり、大正七年(一九一八)彼らと国画創作協会を興して、近代日本画創造のためはなやかな活動を示した。そのほか文展にも出品したが、昭和にはいってからは公表をやめ、この間、宿痾の喘息に悩みながらも、多くの制作を残した。昭和四年一一月一一日没。近代美術史を飾る異色作家の一人で、仏画や山が多く、いずれも深く思索的な情趣を漂わせている。代表作に『二月の頃』『阿弥陀三尊』(第一〇回文展特選)、『日高川清姫』『裸婦』『山』など。著書に『画論』(一九四一初刊)がある。〈関　千代〉
□村上華岳著『画論』(一九六八・中央公論美術出版)　▽河北倫明著『村上華岳』(一九六九・中央公論美術出版)　▽加藤一雄・内山武夫著『現代日本美術全集4　村上華岳・土田麦僊』(一九七二・集英社)


村上華岳　「裸婦」(1920)　絹本着色
162.6×108.5cm　東京　山種美術館
国展第3回展出品作。観音像を多く描いた華岳の出発点となった作品で，清新な感覚があふれている

村野藤吾 むらのとうご (一八九一—　)　建築家。明治二四年五月一五日、佐賀県生まれ。大正七年、早稲田大学建築科卒業。建築事務所での修業を経て、昭和四年(一九二九)に独立して活動を始めた。作風は最初古典主義的建築の環境で出発したにもかかわらず、近代建築の表現を自由にとりいれ、作風の変化・発展がいちじるしく、とくに建築内外の美的表現の技巧には傑出したものがある。代表作に森五商店東京支店(一九三一)、そごう百貨店(大阪、一九三六)、世界平和記念聖堂(広島、一九五三)、日本生命日比谷ビル(東京、一九六三)、千代田生命本社(東京、一九六六)など。芸術院会員。昭和四二年文化勲章受章。〈大河直躬〉

村山槐多 むらやまかいた (一八九六—一九一九)　詩人・洋画家。明治二九年九月一五日、横浜市に生まれる。幼時に高知市を経て京都に移り、京都府立第一中学校のころから詩、戯曲、キュビスムや未来派風の絵や版画を制作する。大正三年(一九一四)同校を卒業して上京し、従兄の*山本鼎の紹介で小杉未醒(放庵)方に寄寓、その秋から日本美術院研究生となる。同年の第一回二科展に『庭園の少女』(水彩)など初出品、翌年第二回日本美術院展に『カンナと少女』(水彩)を出品する。同六年美術院試作展に『湖水と女』ほかを出品、美術院賞金をうけ、院友となる。以後同展で受賞を重ねたが、デカダンスに彩られたはげしい画作と恋

愛に健康を失い、八年二月二〇日夭折した。遺稿集『槐多の歌へる』は青年層に大きな影響を与えた。〈小倉忠夫〉

ムーランの画家 のがか Maître de Moulin 一五世紀末に活躍したフランスの画家。フランス中東部のムーランにある大聖堂の祭壇画（一四九八ごろ）の作者として知られるが、その名は明らかでない。ブルボン家とフランス宮廷に仕え、フランドル派のたくみな細密描法を駆使して祭壇画や肖像画に高貴な品位を与えている。ムーランの三幅対祭壇画の中央部には『聖母戴冠』が描かれているが、キリストを膝に抱いた聖母を中心に、背後の太陽と月は五彩の虹にいろどられ、天使たちは上空を舞っている。左右の二幅には寄進者のピエール・ブルボン夫妻とアンヌ・ド・フランスの礼拝像が描かれており、その克明な人物描写は繊細で優雅さをただよわせている。ルーブル美術館にある『マグダラのマリアと寄進者』にもみられるこの高貴な品位と克明な描写は、ルネサンスの洗礼を受けた一六世紀のフランス肖像画にも、奥底に流れとしてひきつがれている。〈小川栄二〉

ムーランの画家　「マグダラのマリアと寄進者」(15世紀末ごろ)　板絵　53×40cm　ルーブル美術館　人物描写の精緻なデッサンと個性描写はムーラン大聖堂の祭壇画「聖母と聖者たち」にまさっている

ムリリョ Bartolomé Esteban Murillo（一六一七―八二）スペインの画家。*グレコ、*ベラスケスとともに、一七世紀スペイン絵画の黄金時代を代表する。セビリャに生まれ、幼くして孤児になるなど恵まれない少年期を送ったが、やがて画家となってセビリャ画壇の中心になった。彼は主としてイタリアの*ラファエロ、*コレッジョ、さらに当時の北欧絵画の雄*ルーベンス、*ファン・ダイクらからも多くを学び取り、それまでのやや冷たいセビリャ派風を黄金調をおびた暖かい画風に変え、スペイン・バロックの華麗な画風を確立。好んで描く聖母画は、微妙な明暗と優雅な形態や暖かい色調の中に慈愛と敬虔に満ち、聖母表現のテーマの一つである「無原罪のお宿り」（無垢受胎）の図像を確立、もっとも美しい描写を実現したことで知られ、「スペインのラファエロ」とまでいわれた。一方、路傍の貧児を題材にした作品も多く、それらはある甘美さを漂わせながらも、鋭い写実力により独特の魅力を発揮している。一六六〇年には新設のセビリャ・アカデミーの会長となり、多くの助手や弟子を育てた。〈嘉門安雄〉

嘉門安雄解説『ファブリ世界名画集　ムリリョ』（一九七二・平凡社）

ムリリョ　「無原罪のお宿り」(1678ごろ)　油彩　278×190cm　プラド美術館　世界中のキリスト教国で複製され親しまれている作品

室生寺 むろうじ　奈良県宇陀郡室生村大字室生。室生は古来雨乞いの神地で、竜穴神社があった。ここへ天平末期に大僧都賢憬が竜穴神の神宮寺としての室生山寺を創始し、その後を弟子の修円が継いで寺を実質的に完成させた。修円は承和二年（八三五）に室生で入寂したといわれる。室生寺は最初法相宗興福寺末であったが、中世以来しだいに真言宗の勢力が入りこんで、興福寺系僧侶との間に紛争が続いた。けれども江戸時代に入って、将軍綱吉の寵を受けた真言僧、護持院の隆光が元禄七年（一六九四）に入山してから、室生寺は真言宗豊山派の寺となった。そして翌八年に綱吉の母桂昌院が金二千両を寄進して堂塔を修復し、女人禁制の高野山に対する女人高野として信仰を集めた。現在は室生寺派の本山。

国宝の金堂（貞観）は桁行五間、梁間五間、単層寄棟造、柿葺で、前方一間通の礼堂部分は懸崖造、屋根を縋破風とするので、側面観に独特の変化がある。もとは五間四間、入母屋造であったが、江戸時代に一間の礼堂を付加し、これらを通して寄棟造の大屋根をかけたものである。内陣の板壁には彩画帝釈天曼荼羅（貞観）がある。五重塔（貞観）は高さ約一六メートルの日本最小の塔であるが、檜皮葺の屋根も温和優美である。細部の様式から、あるいは賢憬の代に建立かと思われ、とすれば延暦一二年（七九三）以前の古塔とみられる可能性がある。相輪では、水煙のつく所に傘蓋を懸けているのはめずらしい。灌頂堂（鎌倉）は桁行五間、梁間五間、単層入母屋造、檜皮葺、正面柱間に蔀を釣るが、側面出入口は禅宗様の桟唐戸になり、木鼻は大仏様の刳形をみせるなど、鎌倉時代折衷様の名建築。内陣の仏壇・厨子も折衷的要素の多いすぐれたもので、厨子の蟇股や格狭間などは特に観るべきである。灌頂堂は内・外陣の境を扉で厳重に区別し、内陣の左右に金胎両部の曼荼羅板が立ち、その下に大壇のあるのが特色である。重文の御影堂（鎌倉）は奥の院にあり、弘法大師御影を祀る。

彫刻では国宝の木彫釈迦如来（本尊）・十一面観音各立像（貞観）・木彫薬師如来・文殊菩薩と重文の地蔵菩薩各立像（貞観）が金堂の内陣に安置されている。本尊は実際は薬師如来で、特に衣文は翻波の亜流で、室生寺独特の連波式衣文を流す。十一面観音は、様式的には一群中もっとも新しいように見えるが、表現は本尊とともに非常な洗練をみせ、彩色もよく残り、像をいっそうよく引き立てている。これら五体は法量・作風にかならずしも一貫していない点も見受けられるが、像はいずれも彩画を伴う板光背を負っており、本尊と地蔵菩薩のそれは、現存する類品中もっともオリジナルな様式を示す点で注目される。国宝ではほかに弥勒堂内の厨子に木彫釈迦如来坐像（貞観）がある。檜材の一木彫で、厳しさを秘めた尊顔がよく、衣文にはもっとも典型的な翻波線と旋転が表されている。このほか重文では灌頂堂の本尊、木彫如意輪観音坐像（藤原）、木彫十二神将立像（鎌倉）、弥勒堂の本尊、木彫弥勒菩薩立像（貞観）、大神宮御正体（鎌倉）がある。〈斉藤 孝〉

室生寺　室生寺金堂は平安前期の建築で，母屋側面の柱間が庇より狭く，平安仏堂の特色をよく表わしている。国宝

室町時代の美術 むろまちじだいのびじゅつ

●時代の概観　禅宗の普及／唐物の伝来
●建築と庭園　●水墨画　●書　●彫刻
●工芸

室町時代は、南北朝の動乱後、足利幕府の隆盛から滅亡（一五七三）に至る約二〇〇年間であるが、この時代は美術史上においても特筆すべき内容をもっている。その特色は、平安・鎌倉両時代に成熟した、絵画における大和絵、書における和様といった日本美術の伝統的な流れの上に立ちながら、しかも中国宋、元、明各時代の文化の枠を積極的に受容しつつそれを取捨選択し、日本化したところにある。特に絵画における水墨画という新しい美術の領域を日本にもたらし、それを発展完成させ、近世文化の萌芽をうながしていることである。

●**時代の概観**　足利三代将軍義満によって、過去半世紀つづいた南北朝の争乱に終止符がうたれ、文字どおりの室町時代がはじまる。それは全国の守護勢力の上に公武の力をあわせたものであり、この新しい権力の象徴が、義満によって応永四年（一三九七）北山に造営された金閣である。この金閣にみられる寝殿造風の初層は、平安・鎌倉両時代を通じて培われた日本的美意識の伝統を受けつい

室町時代の美術

1.能面　孫次郎（16世紀前半）　木造彩色　重文　東京　三井家
2.「芭蕉夜雨図」(1410)　部分　紙本墨画　横31.4㎝　重文　東京　日野原家
3.慈照寺東求堂(1486)　国宝　京都
4.古芦屋松梅文真形霰釜(1517)　永正丁丑銘　高さ20.3㎝　口径14㎝　重文　東京　根津美術館
5.狩野秀頼「高雄観楓図」(1560年代)　六曲屏風一隻　紙本着色　縦149.0㎝　国宝　東京国立博物館

でいるが、最上層には禅宗風の、中国からもたらされた新しい外来の感覚による造形が付加され、しかも両者が調和しているところに特色があり、黄金の輝きが当時の経済的背景の豊かさを象徴している。これに対して、延徳元年（一四八九）八代将軍義政による銀閣の着工を頂点とする東山文化の隆盛に至るまでには、永享・嘉吉、そして応仁・文明の戦乱があった。それは中世文化の残照を消し、近代の曙光がきざすまでの波乱に富んだ時代でもあった。

義満は征夷大将軍であり、同時に従一位太政大臣という位をもち、晩年には天山道義と称号する禅僧として、武家・公卿・禅僧の三つの顔をもっている。加えて対明貿易にみられる国際性をも兼ね備えていた。この義満にみられる多面性と積極性が、室町文化の性格形成に大きく反映しているが、それを支えたのが対明貿易をはじめとする内外政策による富と禅の教養であった。

〔禅宗の普及〕足利将軍家は、初代尊氏のときから、北条氏にかわって禅林の最大外護者ではあったが、実際の信仰の面ではかならずしも純粋に禅一本槍というわけではなかった。しかし義満からその子義持在世のころとなると、将軍家の禅宗に対する態度は純粋な信仰に加えて、禅林間に文雅の気風を求めるサロン的雰囲気を醸成させていった。このような傾向は、応永年間（一三九四―一四二八）には水墨画のうながし、禅寺の中に詩文の流行を上部に詩文を著賛する、いわゆる詩画軸の制作を盛行させたのである。

義持は、『瓢鮎図』（退蔵院蔵）を「大巧如拙に命じ、座右の小屛に新様をもって描かせた」人物と考えられ、また『芭蕉夜雨』（日野原家蔵）も、応永一七年（一四一〇）義持の将軍就任を祝うために来朝した朝鮮使節一行を、南禅寺の詩会に招いた時に制作された詩画巻（現在は掛幅装）である。そして義持自身ときにみずから筆をとって余技的水墨画を試みている。このように義持は、当時日本に移入されていた中国画に対してはすぐれた鑑賞眼をもち、*梁楷や*馬遠などの中国南宋時代の画院様式をとり入れるように画家を指導し、禅僧を中心とした禅林を舞台とした知識人によるサロン的文化の成立に指導的役割を果たしたのである。義持自身もそうであるが、室町時代初期の禅林で制作された絵画は、単純な逸格的描写による道釈画や、花鳥、そして山水画である。道釈画という言葉の意味は曖昧であるが、杜子美あり達磨ありの当代絵画の主題からみれば適当な呼称であろう。このような道釈画の内容はもとより逸格画風を禅宗教義の内容と結びつけて、従来は禅余水墨画という概念でみてきたが、これらの作品の原本に相当する中国の作品は、日本で考えられているほど禅宗と結びついていない。このような禅余水墨画はむしろ士太夫のそれであり、中国の逸格画風をみずからの表現手段とした、*石恪、門無関、胡直夫などにみられる作風に共感をもって直接の手本として描いたものである。室町時代における鑑賞画享受の媒体としての禅思想の果たした役割はそれなりに評価すべきであるが、禅宗という観念的思想の名をもって絵画様式、たとえば水墨画の成立や評価をおこなってはならない。

〔唐物の伝来〕一方、八代将軍義政は、政治よりも文化芸能全般に対してより興味をもち、豊かな趣味性を発揮した。義政は東山を本拠に、収集された唐物を同朋衆に命じて分類整理し、価値づけをおこなう一方、創作活動を奨励し、諸芸を育成普及させた。その華やかな生活感覚と物質的豊かさが求めたものは、むしろ内面的な美しさであり、金閣に対する銀閣が象徴しているように、簡素にして枯淡、幽玄にして閑寂な外貌をもつ象徴的な美しさをつくり出したのである。今日、室町時代文化の代表とみなされている水墨画、侘茶、能、枯山水などは、まさに東山時代の所産であり、後世の日本的美意識の基盤となったのである。

室町期に中国から舶載された唐物は、室町以前に輸入されたものと併せると、きわめて多量なものになり、時代も宋・元・明にわたり、種類も絵画・墨蹟・陶磁器・漆器・染織品と多様である。その中にはかなりの名品・名作が含まれ一部は現存している。たとえば義満が所持していた*徽宗皇帝の『桃鳩図』（国宝）、梁楷の『雪景山水図』（国宝、東京国立博物館蔵）、*牧谿の『観音図・猿鶴図』（国宝・大徳寺蔵）などは世界第一級の名作である。とくに中国の南宋院体画は、山水、花鳥、道釈と質量ともにすぐれ、牧谿・*玉澗の『瀟湘八景図巻』（現在は一景ずつ掛幅装）は日本にのみ現存しているのである。陶磁における青磁もまた同様で、曜変天目茶碗は「無上なり、世上になき物」として義政時代の唐物目録である『君台観左右帳記』に記載されているほどで、数点を現在に伝えているが、まさに世界の至宝である。

唐物の輸入には、日本人の好みがかなり働いているが、その大部分が浙江省経由であったことも、中国文物の中でも宋南渡後の作品が入りやすく、絵画にしてもきびしい華北の北宗的なものより、江南のおだやかな情緒のある南宗系統のものが受け入れられたわけで、他の工芸作品の場合も同様、

このことは室町時代の中国文化の影響を考える上に重視すべき現象である。

このようなすぐれた唐物の伝来は、鑑賞方法や鑑賞力を大いに育成したのであり、唐物の影響によって新しい様式の作品を生み出す以上に重要な文化的出来事である。鑑賞方法や趣味の高度化は、建築や芸能世界により多く間接的に影響し、やがて総合的に創作の面にその結果が現われてくるのであり、書院における詩作、枯山水の庭園、茶の湯にみられる総合芸術性、水墨画の日本的発展と完成、能狂言をはじめとする諸芸能、文芸の大衆化といった室町時代を通じておこなわれたすべての文化現象の特色は、鑑賞力の発展なしに考えられず、それをもたらしたものが禅と唐物の二大文物であった。

●**建築と庭園**　建築は、寝殿造から書院造に移行し、寺院や住居に書斎的な要素を付加してくる。付書院は詩文の制作や鑑賞の場所であるし、唐物の賞玩は飾り棚を必要とし、絵画・墨蹟は専用の鑑賞空間ともいうべき床の間（室町時代の呼称は押板）にみられる新しい生活空間を成立させた。一方、幕府の保護する五山は、中国宋時代の建築様式を*唐様という名で受容し、禅宗寺院の伽藍造営をおこなった。これを*禅宗様というが、これは鎌倉期の唐様との混同を避けるための呼称であり、直接禅思想の造形への反映ではない。

庭園については、従来の浄土を地上に現出させようとした宗教的意図をもって構築された回遊式の大庭園があげられる。室町期にあっては、室内にいる人間の精神世界の延長としての自然の一郭を庭園として存在させ、石と砂と少数の樹木、苔などによって自然を再構築するといった、いわゆる枯山水の小庭園を形成した。それは象徴的な自然であり、禅的自然観とも合致し、水墨画による山水にみられる大自然の一部を象徴的に布置することによって、かえって悠大な自然観を胸中に再現せんとする方向と同一であり、この時期におけるもっとも禅宗と直結した造形といえる。

●**水墨画**　絵画は、禅僧がみずからの理想を表現しようとする手段としての禅余的作品の制作と、鑑賞の対象として新しく中国から移入した作品を、禅的な物の見方から鑑賞する両面からの考察が必要とされる。

南北朝期にも、すでに初期的な水墨画の制作がみとめられる。とくに来朝僧一山一寧（一二四七―一三一七）は「画は無声の詩であり、詩は有声の画である」という詩画一致の精神を禅林間に広め、禅僧の間に詩画の制作を教養として実行する風潮をつくり出した。したがって、図上に詩文が著賛された初歩的な水墨画が一四世紀にかけて制作され、黙庵・*可翁・愚渓など禅僧画家が輩出した。一五世紀に入ると、五山直属の画僧が活躍をはじめる。*如拙・*明兆および一之・霊彩・赤脚子ら、そして幕府御用絵師として*周文・宗湛・松渓・岳翁が、いずれも中国画の影響をもとにそれぞれ個性を発揮して日本的な画風を完成させてくる。*雪舟等楊は応仁の乱世に生き禅僧としての修行を画事の中に見出さんとした人で、みずから中国に渡り、実地に中国画の精神を会得しながら、帰国後雪舟自身の様式を確立したことは、室町時代の代表的画家としてその存在意義をもつものである。また同朋衆の中から阿弥派（*三阿弥）が出現し、狩野派は後世画壇の主流となった漢画の基礎をつくっている。雪舟の後継者たち、鎌倉を基盤に初期の伝統をふまえた仲安真康や祥啓一派、大徳寺によって活動した曾我派など、いずれも水墨画の日本化と様式の確立に貢献したのである。水墨画は、禅宗所縁の人物画に端を発し、禅僧の余技あるいは絵仏師の新様式への試みが、中国の伝統的画風をこなして本格的大画面の山水花鳥画へ発展した。また、精神面を重視したものは、文人的な逸格性を追求し次第に地方土着化の方向へ進んだが、その頂点に東北戦国画壇の異材*雪村を見出すことができる。

室町期の大和絵は、水墨画の興隆と比較すればきわめて低調であるが、*土佐光信の漢画手法をとり入れた絵巻や肖像画に活路をひらいている。庶民勢力の台頭に伴う物語草子の成立は、鑑賞本位の絵巻物とは異なった素朴さと誇張をもって、類型的ななかにも自由濶達な特色をそなえ、奈良絵にもつながっていく。内容としては、恋愛・稚児・伝説・武勇・発心・悪鬼退治などさまざまな説話が組合され、幅広い登場人物をもって庶民の共感を得ている。

●**書**　書は不毛の時代といわれているが、たしかに平安時代にみられる優美さはない。しかし連歌や短冊色紙など、意匠としての書の多様化と、鑑賞者の増加は全体の水準を上げている。天皇や将軍・公家・武家から庶民に至るまで各層に名筆家が揃っている。このことは桃山期における書の隆盛につながるもので、とくに料紙の工夫など注目すべきものがある。一方、禅家にあっては五山文学の全盛時代であり、宋元明各時代の書風に日本的風韻が加わり、五山様を成立させているが、同じ禅僧の書でも、時流にのらず自己本来の面目を端的に表現した鎌倉、南北朝期の禅家の書に比して、いちじるしく類型化している。わずかに反骨の気概が横溢した一休宗純（一三九四―一四八一）の墨蹟が、技巧を超えた個性ある書を伝えている。

●**彫刻**　彫刻は仏像制作の衰退と偶像を重視しない禅宗の立場が反映して、鎌倉時代ほどに高く評価されていない。もっとも、禅寺にあって尊重された頂相彫刻にはすぐれた写照性をもつ作品がある（→頂相）。一方、小品ではあるが能面彫刻には目ざましい発展があり、この時代の彫刻技術を考える上に第一に注目すべきものである。能は鎌倉時代中期に猿楽から次第に発達したものであるが、足利将軍家の庇護もあつく、世阿弥らの出現によって理論的にも高度の精神的裏付けをもつようになり、能面の制作にも反映し、きびしい表現が成立したものである。能狂言の流行は同時に能装束や楽器の発達をもたらしている。

●**工芸**　室町期の染織は、中国製染織品の輸入によってきわめて豪華な作品が存在しているが、第一に注目すべきものは能装束である。幽玄簡素な最小限の象徴的な動作の中に高度の精神性を表現しようとした能狂言は、逆に華麗な衣装による外貌を求めたのである。能装束の特色は同時代の神服、公家の服飾にも及び、禅僧が法会の際に着る袈裟類にも反映している。金襴・銀襴・繻子・綸子など唐織の意匠は多様な色彩と文様による装飾性豊かなもので、後世における日本文様の発展に大きな影響を与えた。また摺箔と辻が花染は、きわめて洗練された意匠である。とくに辻が花染は高度のしぼり染め技法による清楚な中に円熟を感じさせる日本的美意識の創造であり、友禅染の先駆的な意義も含め、特筆に値する。

他の工芸は全般的に唐物尊重の余波を受けて意匠技法ともにいちじるしい発展をみせている。まず漆工は、中国の影響によって新しい様式を展開している。蒔絵における野趣あふれる力強い意匠は、前時代の端麗さに変わっている。金具や切金の使用も一段と変化に富み、逆に明時代の中国に影響を与えたほどである。義政に仕えた幕府の御用蒔絵師である幸阿弥・五十嵐両家は、互いに技術を競って発展をみせ、江戸時代蒔絵の水準向上に役立つことになる。また中国の沈金（鎗金）・堆朱・堆黒・屈輪の感覚を彫木彩漆の技法の中に生かした鎌倉彫はもちろん、根来塗にも、唐物風の味わいをもつ変化に富んだ作品、たとえば輪花盆のような作品が現れている。

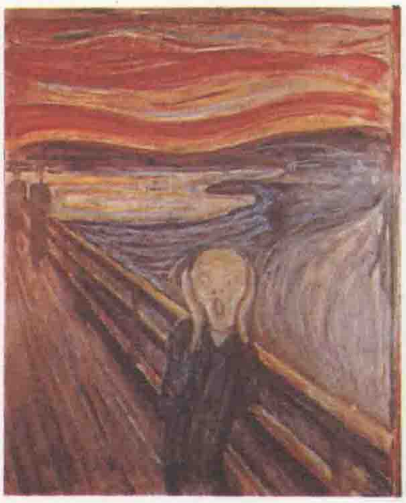
金工は茶の湯釜によって代表される。これは茶の湯の流行に伴って、従来から制作されていた茶の湯釜が、実用の具から趣味性豊かな作品に生まれ変わったのである。釜は九州芦屋と下野国佐野の天明（命）を産地とする二系統があり、芦屋釜には地肌に文様のある洗練された作風が認められるのに対して、天明釜は剛着素朴な魅力を備えている。鋳造技術は灯籠などの分野に及んでいる。一方、鏡背意匠は平安時代の優雅な散らし文様による情趣はなくなるが、鏡背全面を埋めつくすような装飾性が強くなっている。

最後に陶磁は、喫茶の流行に従って、瀬戸を中心に中国宋代の青磁や天目を手本に新しい発展がみられる。しかし技術的にはそれらの直模はむずかしく、黄瀬戸のような黄釉陶の域にとどまっている。天目の名で親しまれた鉄釉による黒褐色釉の茶入れや茶壺は、巧みな成型をみせ、当代陶芸の白眉である。一方、唐物に対して侘を賞味する傾向も高まり、備前・信楽といった古窯に再興の気運を盛り上げたことは、江戸時代にみられる和陶制作の隆盛につながるものとして注目すべきである。〈衛藤 駿〉

ムンク Edvard Munch（一八六三―一九四四）ノルウェーの画家。一二月一二日レーイテンの医師の子として生まれたが、父はかなり異常な性格の人であり、早く母と姉を結核で失い、彼自身も病弱であった。こうした環境と肉体が、彼の精神と作風に大きく影響するのである。オスロの美術学校に学び（一八八一―八四）、クローグ Cristian Krohg（一八五二―一九二五）ら急進的なグループに影響された。初期の作品『病める少女』にみる生と死への凝視が、その後の彼の作品を一貫して流れる基調になっている。一八八九年、一夏を海村に過ごして、神秘な夜の不安をとらえた『星の夜』『白夜』などを描いた。八九年パリに出て、レオン・ボナのアトリエにはいった。しかしパリで彼を強くとらえたのは日本の木版画であり、*ピサロや*ロートレックの作品であり、さらに*ゴーギャンや*ゴッホにも魅せられた。九二年の秋、ベルリン美術協会展に招かれて出品したが、初期の哀愁をたたえた抒情的なものをいよいよ内面化し、生と死を、愛と官能を、恐怖と憂愁を、強烈な色彩のもとに描き出した彼の画風は、多くの物議をかもした。しかしここに至って彼独自のものが確立する。しかもこのベルリンでのストリンドベリとの出会いは、いっそうその画風を深める結果となった。その後、パリでマラルメらと交わり、またイプセンを知り、作品としては名作『生命のフリーズ』の連作を完成した。一八九四年版画を始める。一九〇八―〇九年を神経症のためコペンハーゲンで療養したが、その後は色彩は明るくなり、文学的・

心理的情感がますますいちじるしくなった。一五年オスロ大学の壁画を完成。三七年ナチスはドイツにある彼の作品いっさいを退廃芸術として没収した。晩年は世間を避けるようにして生活し、一月二三日オスロで長寿をまっとうした。作品としては前記のほか『春』『嫉妬』『叫び』『橋の上』『思春期』など。また版画家としても近代の大作家であり、表現派の先駆としても、このノルウェー近代絵画の異才に対する評価は、近年いよいよ高まっている。〈嘉門安雄〉

▣島崎敏樹解説『ファブリ世界名画全集37 ムンク』(一九六九・平凡社) ▽土方定一監修『ムンク画集』(一九七二・筑摩書房) ▽嘉門安雄著『ムンクとロートレック』(一九八二・学習研究社)



ムンク
〈左〉「叫び」(1893) 油彩 91.4×73.7cm オスロ国立美術館 悪夢のなかで感じるような条理を越えたイメージを視覚化した作品
〈右〉「思春期」(1894―95) 油彩 151.5×110cm フォーブと表現主義の主観的表現を先駆したムンクは、性の不安をはじめて画面に定着させた

メ
め

明暗法 めいあんほう 絵画用語。イタリア語ではキアロスクーロ **chiaroscuro** といい、光と明るさ、影と暗さを含む意味をもつ。フランス語ではクレール・オブスキュル **clair-obscur** という。描画にあたって、対象物の形態を観察し、光の現象から明部と暗部の対比関係やその変化をとらえ、立体感(造形感)を表わす手法である。

素描でいう明暗は、明るさと暗さを白から黒への無彩色の明度段階におきかえて、その対比を表わし、形態感を把握する。彩色画では、*ファン・アイクら古典絵画では、硬筆の精細な線を用いてその粗密で明暗部を下書きし、その上に彩色する手法をとっているが、ルネサンスも熟すると、*レオナルド・ダ・ビンチの明暗法といわれる単色(褐色)の濃淡によってあらかじめ下地を描きその上に彩色するようになる。さらにベネチア派に至ると、明部と暗部の対比で対象をとらえ、これを透明色と不透明色の対比に組み替えて空間と造形感の表出をする仕組みがみられるようになった。次のバロックの画家では、マニエリズモの台頭とともに、さらにこれらの手法のうえに光の効果を色彩で還元し、明暗法は劇的効果に寄与している。なお、版画でキアロスクーロという場合には木版・リノカットなど凸版の一種をさすが、これは一枚の図像ために、二色以上の原版をつくり、重ねあわせて調子を深めるための技法である。〈寺田春弌〉

明治建築 めいじけんちく 一般的に明治時代(一八六八―一九一二)の建築を指すと考えてよいが、狭義にはこの時代の洋風建築を指していう場合もある。それはあたかも、明治という時代がその前後の時代から区分される独特の雰囲気をもつ文明とともに回顧されるのと同様であって、明治の洋風建築もまたこの時代固有の特色と臭気をもつので、誰しも明治の建築といえばまず洋風のそれを思い浮かべる。

〔洋風建築導入の経過〕 建築における洋風技術の導入は幕末にすでに開始されている。それは当時の国際情勢を反映して、幕府・諸藩による軍備および諸工業の振興に伴うものであった。当時、外船に対する防備の必要上砲の鋳造が諸藩で企てられ、これを機縁として製鉄高炉の築造が開始される。嘉永三年(一八五〇)の佐賀藩を最初とし、以後薩摩藩・水戸藩・幕府によって造られる反射炉は、日本における最初の煉瓦造施設である。同時に製鉄・造船・紡績などの工業も興され、幕府みずから製鉄所を長崎(一八六一)および横須賀(一八六五)に建設した。諸藩のうちでは薩摩藩がもっとも工業化に熱心であって、製錬所および集成館と呼ぶ工場を造って陶器・ガラス・硫酸・機械などを製造し、また紡績工場の操業もおこなった。これらの施設はいずれも石造あるいは煉瓦造であって、外人技師の指導のもとに建てられた。

安政五年(一八五八)の条約により函館・新潟・神奈川・兵庫・長崎の五港が開港され、これらの都市に外人居留地が設けられた。幕末から明治初年にかけてこれら居留地内に外人のための住居・ホテル・商館・教会堂などが建てられたが、これら諸建築の大部分は木造であり、外人の要求と好みに従って、日本の伝統的な建築技術をもつ棟梁たちが実現したのであった。長崎の大浦天主堂(一八六四創建、一八七五改造)、神戸居留地内の商館(現江商神戸支店、一八七七ごろ)などがその遺構である。

明治維新後、洋風建築の需要は急増した。明治初期の建設工事のうちもっとも大規模なものは鉄道・道路の敷設などの土木工事であったが、建築も各種工場のほか停車場・兵営・教育機関・博物館などの公共施設および官庁建築を可能なかぎり洋風をもって完成しようとした。そこで明治政府は建築営繕ならびに教育のための機構を早急に整備する必要に迫られた。政府はまず外人技術者を招いて建築の設計・監督に当らせ、また日本人建築家の養成を目的として、明治四年(一八七一)に設置された工学寮に造家学科を設けて(一八七三)、外人建築家に教育を依頼した。工学寮は一〇年工部大学校と改称し、一二年に最初の卒業生を出した。それ以後邦人建築家が毎年数人ずつ誕生し徐々に外人と交替する。

〔主要な建築家とその作品〕 明治政府がその初期に招いた建築技術者として、イギリス人ウォートルス、フランス人ボアンビル、イタリア人カペレッティ、イギリス人*コンドルらがいる。ウォートルスは土木技師で、幕末にはすでに来日しており、鹿児島で工場建築数棟を建てていた。その力量が認められて明治元年(一八六八)大阪造幣寮の建設に当って、これの設計を担当した。いまそのうちの貨幣鋳造場(一八七一)の玄関ポーチおよび泉布観(応接所、一八七〇)が現存する。ウォートルスはまた明治五年二月東京築地・銀座一帯が大火で焼失したあとの復興計画にもたずさわった。この地域は築地居留地および新橋停車場に近い東京の中心部となるべきところであったから、政府と東京府はこれの復興に多大の熱意を示した。そこでウォートルスは煉瓦造の連続家屋をもって整然たる街地をつくり、やがてこれを府下一円に及ぼすという大計画案を作成した。しかしこの計画は財政上の理由で大幅に縮小され、明治一〇年までに京橋から新橋にいたる銀座煉瓦街だけがようやく実現したにすぎなかった。五年に来日したボアンビルは、ウォートルスのあとをうけコンドルに引継ぐまでの数年間工部省で建築設計を担当し、工部大学校講堂(一八七七)、外務省(一八八一)などを造ったが、彼もまた土木関係の技師であった。

明治初年の洋風建築の導入は、主として軍事上、産業上の必要にもとづいており、従来の伝統的構法では要求を満たすことのできない施設を造るために、石造・煉瓦造の技術を早急に移植しようとしたのであった。しかしまもなく工部卿伊藤博文は建築に芸術上の価値のあることを認め、美的な意味でヨーロッパ諸都市の建築に匹敵するものを帝都に建てる必要を痛感した。明治八年伊藤は工学寮で美術教育を開始することにし、翌年イタリアから三人の美術家を招いた。その一人がカペレッティで、彼は装飾図案や図学を教えるかたわら、参謀本部(一八七九)、遊就館(一八八一)などを設計した。一〇年に来日したコンドルは政府の招いた建築関係技術者のうちもっとも正統的な建築家であったといえよう。コンドルは大正九年(一九二〇)死去するまで日本に滞在して建築設計を継続する一方、工部大学校とその後身の工科大学で日本人建築家の育成につとめた。日本における洋風建築の移植と向上は、その多くをコンドルに負うといって過言でない。

明治一九年(一八八六)臨時建築局が設置されて、東京日比谷に議事堂を中心とする官庁街の建設が企画された。この計画案の作成は、当時のドイツ崇拝熱を反映してベルリンのエンデ・ベックマン建築事務所に依頼された。しかし、敷地地盤の不良、設計の失敗、財政上の困難などの理由で、こ

の計画は大幅に縮小され、予定された建築のうち司法省（一八九五）、裁判所（一八九六）だけがドイツ人の設計を基礎として実現しただけで終った。このほか来日した外人建築家として、明治二一年（一八八八）から大正八年（一九一九）まで在日し、神戸を中心に大阪・京都に作品を残したハンセルを挙げなくてはならない。ハンセルは民間の建築家として活動し、外人の住宅や商館、ミッション系の学校建築などを多く設計した。現存する神戸の自邸（一八九六）、京都の平安女学院明治館（一八九五）などが彼の設計である。

明治一二年に工部大学校が第一回の卒業生を送り出して以来、日本の建築家による作品が徐々に出現する。その建築は大都市の主要な諸建築、すなわち官庁・銀行・事務所・学校・病院などのほか大邸宅を含み、これらを一九世紀ヨーロッパの様式を模写しつつ完成した。明治中期までの主要な作品として、*辰野金吾の英吉利法律学校（一八八九）、日本銀行本店（一八九六）、*片山東熊の奈良博物館（一八九四）、京都博物館（一八九五）、渡辺譲の都新聞社（一八九〇）、帝国ホテル（一八九〇）、妻木頼黄の東京府庁（一八九四）、東京商業会議所（一八九九）などがある。また曾禰達蔵はコンドルを顧問として三菱二号館（一八九五）・同三号館（一八九六）を建て、日本最初の洋風事務所街を丸の内に出現させた。

明治末期最大の記念碑的大作として東宮御所赤坂離宮がある。明治三一年（一八九八）に計画され三九年にほぼ完成したこの建築は、明治洋風建築の総決算ということができる。建築設計の総監督は一九年以来宮内省技師であった片山東熊が当り、これに当時美術界で活躍していた今泉雄作・浅井忠・黒田清輝・岡田三郎助・荒木寛畝らが協力した。これら画家が協力したのは室内の壁画と装飾の制作のためであって、ここに前後に比類のない室内装飾の華麗な洋風建築が完成した。赤坂離宮はベルサイユ宮とルーブル宮を模範とした本格的ネオ・バロックで、これの完成のために当時の技術と創意を集大成した感がある。

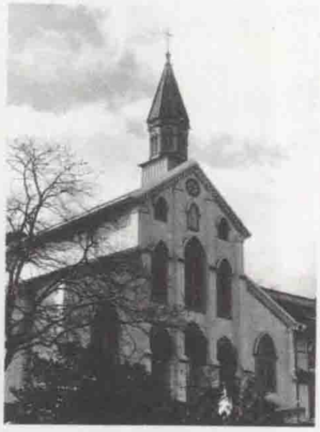
以上の建築とは別に、幕末以来活動していた大工棟梁たちによる洋風建築の一群がある。明治の文明開化の気分を直接民衆に伝達したのはむしろ彼らの建築であって、幕末には居留地内に限られていたその木造擬似洋風建築は、一八九〇年代までの間に、地方小都市の役場・小学校・病院・商店など、小規模の需要にこたえて数多く建てられた。松本市の開智学校（一八七六）、山形市の病院済生館（一八七九）などがその代表例である。

〔明治洋風建築の特色〕 明治の洋風建築は様式をヨーロッパ一九世紀のそれに学んだといってよいが、建築家がどれほど忠実な模写を主観的に心掛けたとしても、日本の明治建築には独特の雰囲気がただよい、ヨーロッパの水準からみればかなり異様な建築だったことは否定できない。それはまず第一に、まったく洋風建築の伝統のない土地に、いわば促成栽培したことによるひずみといってよく、模写を志しながらヨーロッパ的比例、リズム、装飾の感覚を把握しきれなかったことにもとづく。第二に洋風の模倣はほとんど建築の外観に止まっていて室内に及ぶことがなかった。これは主として経済的制約による不均衡である。この意味でも赤坂離宮の豪華さは空前絶後といってよい。第三に地震国に建つという構造上の制約がある。明治二四年の濃美地震以来、石造・煉瓦造の建築をいかに耐震的に補強するかが問題となった。日本の建築家は様式の模倣とともにこうした技術上の問題とも取組まなければならなかった。最初は煉瓦を帯鉄で補強するなどの応急措置がとられたが、やがて本格的に鉄骨造・鉄筋コンクリート造の構造を導入する。明治末年にはすでに両者とも実現していて、大正以後の技術的発展を予告していた。

〔明治洋風建築の遺構〕 これまで挙げてきたもののほか現存するものに、富岡製絲所（ポール・ブリューナ設計、一八七二）、ニコライ堂（コンドル設計、関東大震災後岡田信一郎改装、東京、一八九一）、大阪府立図書館（野口孫市・日高胖設計、一九〇四）、日本銀行大阪支店（辰野金吾設計、一九〇三）、横浜正金銀行本店（妻木頼黄設計、戦後修復、現在神奈川県立博物館、一九〇四）、旧帝国図書館（久留正道設計、東京、一九〇六）、慶応義塾大学図書館（曾禰達蔵設計、東京、一九一二）などがある。〈稲垣栄三〉

明治建築

慶応義塾大学図書館 1912年 東京


大浦天主堂 1864年竣工 1875年改築 長崎

ニコライ堂 1891年竣工当時の写真 東京

ハンセル自邸 1896年 神戸

赤坂離宮(現迎賓館) 1906年 東京

三井倶楽部 1896年 東京

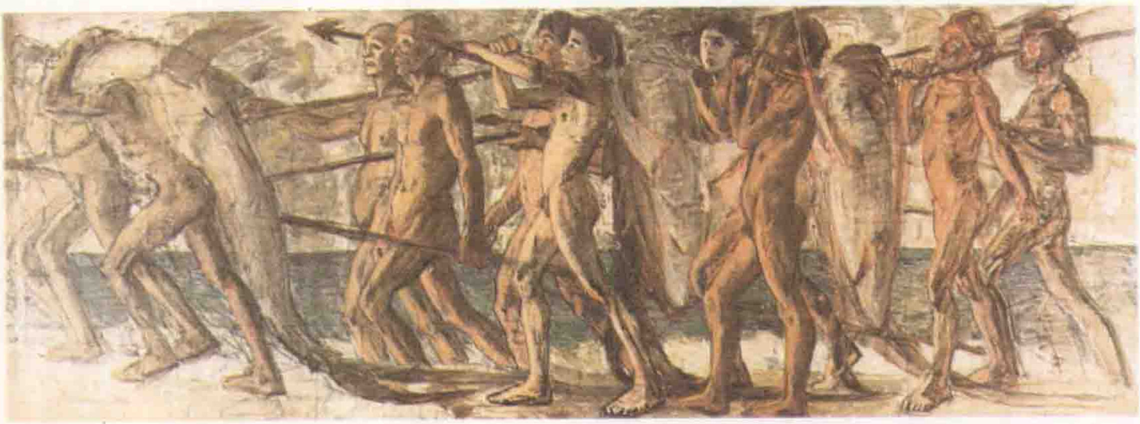
明治の美術 めいじのびじゅつ

●文人画のブームと西洋画の移入 ●工部美術学校の設立 ●フェノロサの来朝と日本画の復興 ●明治美術会と白馬会 ●美校騒動と日本美術院の創設 ●太平洋画会の結成 ●文展の開設と日本画の新旧対立

徳川三〇〇年の封建制が瓦解して迎えた明治維新は、文字通りの「新時代来」であった。あらゆる社会機構が一変し、流入する西欧文明追随になった。その結果、物質面では、古きを捨てて新しいものへという傾向が強くなる。まず旧来の、古いものを破壊する軽率さが一般世人に流行した。仏教をさげすみ、仏像・寺院を軽んじ、武家の居城が競売され、伝来の宝物が売却された。「伝統」などはまったく魅力を失ったから、狩野派・住吉派の画は顧みられず、画家も工芸家も路頭に迷った。そのような明治初年の混乱期に、一時的なブーム現象を起したのが、幕末以来流行していた文人画と、めずらしい西洋画への好奇心である。

●**文人画のブームと西洋画の移入** 国学の勝利だった維新以来、人々の心のなかには壮士風な、粗笨・放縦を喜ぶ時代精神が生きていたため、気韻を第一義として形似色彩を末技とさげすむ風の文人画が歓迎されたのである。岐阜県出身で長崎の鉄翁について文人画を学び、上海に渡って南宗画

明治の美術



↑1

↓3

1.青木繁　「海の幸」（1904）油彩　70×181.5cm　重文　ブリヂストン美術館
2.黒田清輝　「読書」（1890―91）油彩　98.2×78.8cm　東京国立博物館
3.高橋由一　「豆腐と油揚げ」（1875―77）油彩　30.5×43cm　香川　金刀比羅宮
4.小山正太郎　「仙台の桜」（1881）油彩板絵　39.5×61cm　個人蔵

2↑

↓5

↓4

5.幸野楳嶺　「田家秋景」（1892）絹本着色　231.0×141.0cm　東京国立博物館
6.黒田清輝　「朝妝」（1893）油彩　178.5×98cm　焼失
7.菱田春草　「落葉図」（1909）六曲一双屏風のうち右隻　紙本着色　15.7×362cm　重文　東京　永青文庫

→6

←7

の胡公寿に師事した安田老山、はじめ福田半香につき、のち清人鄭板橋に私淑、私塾を開いて数百人の門人を養成した女流文人画家*奥原晴湖をはじめ、*柴田是真について学んだ福島柳圃、*田能村竹田門の長三洲・帆足杏雨・平野五岳・田能村直入、京都で高久靄厓に師事した谷口靄山、小田海僊に学んだ中西耕石ら、明治初年に活躍した文人画家であり、それらの人の亜流画家が、全国に粗笨・放縦な文人画をまきちらした。これらと対峙して、画界の差別観念を排棄した異流混和、あるいは雅俗折衷の画家がいた。たとえば、蒔絵の達人で天才的名工だった柴田是真、日本古名画に私淑し、洋画技法を吸収、各派画法を折衷して武将や妖怪画を、さらに『暁斎漫画』を著わした*河鍋暁斎、浮世絵の伝統に新味を加えた小林永濯や月岡芳年、南北折衷の南画家*田崎草雲、あくまで正統南画を固持した野口幽谷・滝和亭らがあったことは忘れられない。

他方西洋画は、すでに幕末以来、幕府開設の洋学所（蕃書調所）で洋風画技修得のため西洋画学を川上万之丞（のちの冬崖）が教授していたが、それは油絵というよりも洋風の図画というべき、洋風実用画技であった。純正に美術的な油彩画技法を習得しようと志したのは*高橋由一である。彼は蕃書調所へ通ったが不満なので、横浜在留の英人、チャールス・ワーグマンについて学び、惨憺たる独学により、ついに一家をなし、明治六年（一八七三）から天絵学舎を開いて油絵技法を教えた。有名な作品『鮭』『花魁』をはじめ陋巷風俗や台所の情景など、オランダ派のような写実美の追究に努力した。同じワーグマンについて習った五姓田義松も明治初年の油彩画界の代表者で、工部美術学校へ入学して学び、皇族の肖像を描き、パリへ留学してレオン・ボナに師事しサロンで受賞、八年間留学して帰朝したが、印象派風の筆触と正確な素描力で傑作を残している。

この二人を指導した英人ワーグマン（一八三二―九一）は、陸軍武官をやめてイラストレーテッド・ロンドン・ニュースの特派員として中国経由で幕末に横浜へ来て、日本の風景・風俗をスケッチした画

信を本国へ送っていた。専門画家ではなかったが、実景や実物を直写する技法は巧みで、『幕末浪士乱入図』などには従来の日本の絵画では見られないリアルさを漂わせている。彼ははじめて正規なルートを日本油彩画に開いた。

そのほか明治初年に油彩画を志した人々には、明治五年からロンドンで二年間修業して、帰朝後彰技堂を起して油絵を教えた*国沢新九郎、同三年から役人で渡米、約一〇年間滞欧してイタリア、フランスで油絵技法を学び、花や静物をもっぱら描いた*川村清雄、寄港したロシア船乗組みの画家について学んだ横山文六、同八年に海外留学した百武兼行らがいる。同時に明治八年から石版画製作をした松田緑山の玄々堂は、東京と京都で西洋版画と西洋画の普及教育に尽瘁している。そのころ来朝していたドイツ人ゴットフリート・ワグネル（一八三一―九二）は有田焼を改善したり、大学南校の教師をしたりしたが、明治六年のウィーン博覧会の日本顧問で出品物を選定して好評を博し、七宝焼を研究、東京大学で製造化学を担当して窯業を教え、自分でも植田豊橋と協力して旭焼を発明し、日本工芸界に尽くした。またイタリア人*キヨソネは紙幣寮技師で、明治七年来日、印紙・切手・紙幣製造のかたわら、明治天皇や皇族・元勲の肖像を描いて、大きな影響を与えたし、フランス人の建築家・水彩画家であるゲリノーは、明治六年から陸軍士官学校の教師となり、*川上冬崖をはじめ*小山正太郎・近藤正純・横山文六・河北道介らに画技を教えた。

●**工部美術学校の設立**　明治一〇年以前の数年間は、西洋画熱が頂点に達していた。ちょうどそのころ、イタリアの全権大使が工部卿伊藤博文に、日本の美術文化面指導者としてイタリア人教師の招聘を提案したので、同九年工部省内工学寮に工部美術学校を設立し、イタリア教師三名を招いた。画学教師*フォンタネージ、彫刻教師*ラグーザ、予科教師カペレッチである。学生は女子学生を含めて約六〇人。各塾に通っていた洋画学生はほとんど参加し、フォンタネージの下に、日本初期洋画運動が統一された観を呈した。彼は、イタリアの近代風景画の創始者の一人で、すでにフランスのバルビゾン派の画家たちと親交し、イギリスのターナーの研究もした上に、本国のアカデミーの教授経験も十分ある人で、画家としても絵画教師としても、当時の幼稚だった日本にとっては分に過ぎていたのである。彼は熱心に教育に従ったが、折から西南戦争があって政府の財政が逼迫したため工部美術学校の予算は大削減され、落胆したフォンタネージは、風土病にかかって健康を害していたこともあり、急遽、教職を辞して帰国した。学校当局の事後措置の不手際を怒った学生はついに連袂退学をして「十一字会」という団体をつくった。*小山正太郎・*浅井忠・松岡寿・高橋源吉・守住勇魚らである。改めて学校はサン・ジョバンニをイタリアから招いたが、政府の財政は苦しくなるばかりで、明治一六年、美術学校予算の支出が困難となり、ついに廃校した。このためいったん芽生えかけた明治の洋画運動は一頓挫をきたし、初期洋画家たちを苦境におとしいれた。

彫塑技法を教えるため来朝したラグーザも明治一六年の廃校でイタリアへ帰国したが、彼が教えた学生には大熊氏広・藤田文造・菊池鋳太郎・佐野昭、さらに校外生に小倉惣次郎がおり、彼らは明治期の銅像製作や美術教育に従って活躍した。

●**フェノロサの来朝と日本画の復興**　明治一一年東京大学の外人教師としてフェノロサが来朝した。ハーバード大学を出た彼は、哲学や経済学を講義しながら学生の岡倉覚三（天心）・有賀長雄を相手に日本美術の研究をしていたが、当時の日本が文人画熱や軽薄な洋風画熱にうかされている実情を憂え、誤りを正そうと同一五年に東京博物館で「美術真説」と題した講演をし、日本画伝統の優秀さを認め、伝統日本画の回復を力説した。さらに彼は各地を遊説して啓蒙に努めたため、さしも流行していた粗笨な文人画と洋風画のブームは一掃され、代りに国粋的な美術運動が起ってきた。その結果、油彩画は一時、政府主催の内国絵画共進会から閉め出される運命に陥った。フェノロサは日本画に対する理想実現のため*狩野芳崖に「新奇な絵画を原造」することを託した。こうした機運で認められたのが川崎千虎・野口小蘋・橋本雅邦・児玉果亭・野村文挙・平福穂庵らである。さらにフェノロサは日本古美術の発見と調査研究に努め、*岡倉天心と全国を調査して歩き、文化財保護運動の基礎を固めた。

このころの工芸界はもっぱら対外貿易の対象になる牙彫が隆盛を極め、牙彫師が四〇〇人を越えるブーム現象を呈したのである。

工部美術学校の廃校以前に京都府画学校が設立（一八八〇）されて、日本画と洋画の教育をおこなったが、美術教育機関設置の要望は各方面にあがった。フェノロサと狩野芳崖も美術学校設立を政府に建言したが、先進諸国の美術教育視察員を派遣した政府は、明治二一年、東京美術学校を創設した。西欧諸国が自国芸術を尊重している点を範として、日本画・木彫・伝統工芸という日本的美術教育に限定した。

日本画教授は橋本雅邦・結城正明（素明）・*川端玉章、助教授に巨勢小石ら、木彫は竹内久一・*高村光雲・石川光明・加納鉄哉・山田鬼斎、工芸に*加納夏雄・*海野勝珉・小川松民らであり、第一回生に*横山大観・*下村観山・西郷孤月・白井雨山らがいた。明治二三年校長になった岡倉天心は、革新的創造力、新時代に即した新日本美術の創造を実現する徹底した教育をおこなって、新美術家を養成しようとした。この天心の革新精神に呼応して、日本古来の流派を継ぐ保守系集団の日本美術協会（龍池会の後身）から、*寺崎広業・山田敬中・邨田丹陵・小堀鞆音・梶田半古・尾形月耕ら新思想を抱く革新的青年画家が集って、天心を会頭に、同二四年、日本青年絵画協会を結成した。さらに東京美術学校卒業生（大観・観山・孤月らに菱田春草・木村武山ら）を加え、京都から*川合玉堂が参加して、明治二九年には日本絵画協会に拡大改称し、天心を幹事長に、雅邦・玉章・山名貫義を指導者にして結集、京都の中堅有力画家も参加して東西合同を実現した。その他菊池容斎門の歴史画家*松本楓湖、同門で師風を脱して油彩技法をとりいれて写実的日本画をおこなった渡辺省亭、京都の山水画の塩川文麟、その門下の*幸野楳嶺、四条・円山派を伝えた森寛斎・中島来章らがそのころ活躍した。

●**明治美術会と白馬会**　工部美術学校閉鎖後、西洋画家たちは油絵技法の研究を苦闘のうちにつづけていたが、明治二〇年、ドイツでガブリエル・マックスに画技を学んだ*原田直次郎と、フランスに留学していた*山本芳翠、イタリア留学の松岡寿が帰国したので、小山正太郎・浅井忠・松井昇・柳源吉・本多錦吉郎らが迎えて全油絵画家が団結して、同二二年、明治美術会を結成して展覧会を開催、以後、毎年続けて開いた。そこへ二六年にはパリでラファエル・コランについて外光派を学んだ*黒田清輝と*久米桂一郎が帰国して、従来の明治美術会系の褐色がかった暗い画風に、新しい明るい色調の画風を招来し、二七年から天真道場を開いて波紋を投じた。山本芳翠・*藤島武二・白滝幾之助・湯浅一郎・北蓮蔵・中沢弘光・和田英作・小林万吾・山本森之助・岡田三郎助らの新鋭は、こぞって黒田の外光派に集まったため、明治美術会派の画風を「脂派」と呼んだのに対して、黒田らの画風を「紫派」と呼称した。折から日清戦争が起って、浅井忠・小山正太郎・黒田清輝・山本芳翠が従軍したが、戦勝記念の内国勧業博覧会に黒田が出品した滞欧作品『朝妝』が裸体画問題を起して、作品撤回か否かで世論を沸かせたが、これらのことが、日本画に対する社会的関心を油絵に向けさせる要因となった。二九年、黒田はついに紫派の画家たちを率いて明治美術会を脱会、新たに白馬会を結成して対抗。岡倉天心が主宰する第一回絵画共進会に第二部として参加、ついで新設された東京美術学校の西洋画科教授陣を白馬会系で独占し、教授に黒田・久米、助教授に岡田・和田・藤島が入ってわが油彩画アカデミズムを代表することになった。

●**美校騒動と日本美術院の創設**　明治三一年、東京美術学校を転出した教官がたくらんだ岡倉校長排斥運動で動揺した文部省が天心を罷免したため、新設の西洋画科を除く、全科の教授・助教授ら二〇余名が連袂辞職を敢行した。慰留復校した人もあるが、橋本雅邦・川崎千虎・小堀鞆音・寺崎広業・横山大観・下村観山・菱田春草ら一七人は天心に従って学校を去り、同年私設の美術研究所として日本美術院を開設して、岡倉天心を盟主にいただき、第五回絵画共進会を第一回院展（日本美術院展覧会）として開催、従来まったく見なかった日本画の新技法を世に問うたのである。横山大観と菱田春草がそのチャンピオンで、大観は『屈原』、春草は『寒林』を発表したが、画面に光線や空気（空間）を描こうとする没骨描写技法は、朦朧画と罵倒され、革新傾向はまったく不評を買い、無視された。二人は没線主彩描に邁進したが、展覧会自体も不評となり、天心はボストン美術館へ就任することになったため解散状態に陥った。折から日露戦争が勃発したので、美術院は明治三九年東京を離れて茨城県五浦へ移った。

それに反して勢力を得たのが南画で、一時の衰退から次第に復興し、明治三九年には日本南宗画会を設けて南画家の大同団結をおこなった。おもな画家に小室翠雲・松林桂月・小坂芝田・山岡米華らがある。他方、新鋭画家たちは无声会・紅児会・烏合会などを結成、青年作家は洋画技法を学びとろうとし、小坂象堂のような洋画風を混じた新画体があり、南画家には京都の*富岡鉄斎のように孤立して独特の画境を邁進する画家がいた。

●**太平洋画会の結成**　他方、油絵では白馬会系の紫派が官学アカデミズムを独占して、自派から美術留学生を送り出しながら、甘美な描写画を謳歌していたが、明治三七年の白馬会展に*青木繁が『海の幸』を出品、日本の古典神話の絵画化を試みて感動を与えた。また明治美術会は、三五年、新帰朝の中川八郎・吉田博・丸山晩霞らと*中村不折・*満谷国四郎・石川寅治らが中心になって

太平洋画会に改組され、鹿子木孟郎・河合新蔵らジャン・ポール・ローランス門下の古典派を加えて着実な発展を開始した。同時に*三宅克己・*大下藤次郎ら水彩画家も活躍して、三五年以後には水彩画の全盛期を迎え、専門書の発刊や日本水彩画会が設立されたりする。さらに三五年帰朝した浅井忠が京都へ赴任するとともに、伊藤快彦・鹿子木孟郎・都鳥英喜らは、浅井を院長に関西美術院を設けて研究所を発足させた。

東京美術学校に洋画科新設のとき、彫刻科にも従来の木彫以外に西洋彫刻が加わり、*長沼守敬や藤田文蔵が教授となった。この塑造科生と在野人と合同で三二年に彫塑会展覧会を開いたが、出品百数十点、渡辺長男・武石弘三郎・*高村光太郎・後藤良・黒岩淡哉・水之谷鉄也・毛利教武らとのちの工芸家*香取秀真・津田信夫らが出品。また木彫家も*平櫛田中・*米原雲海・*山崎朝雲らが結束していた。日露戦争後は、国粋的な軍人の記念像建設が盛んになった。

文展の開設と日本画の新旧対立 明治三三年の二〇世紀を期して開いたパリの万国博覧会を視察した文部官僚が、フランスのサロンと同じ官設展を日本でも開催したいと感じて献策してから七年後の明治四〇年、文部省を主体に、日本画・西洋画・彫刻三部門の展覧会が開かれることになった。この文展（文部省美術展覧会）を前に、東京府主催の勧業博覧会が戦勝記念で開かれ、長原孝太郎の『停車場の夜』や青木繁の『わだつみのいろこの宮』、川合玉堂の『二日月』、町田曲江の『仏陀の光』が注目された。同四〇年秋、第一回文部省美術展覧会が開かれ、*竹内栖鳳・*寺崎広業・横山大観・下村観山らが審査員で、菱田春草の『賢首菩薩』、野田九浦の『辻説法』、和田三造の『南風』が最高賞を受賞した。しかし、日本画の審査員選考を不満とする保守系の日本美術協会側が不参加だったため、翌年の第二回文展には保守側の意向を強く反映した審査員人選をおこない、その結果、新傾向の画家たちが国画玉成会を結んで、不出品の挙に出た。

文展はこうして、日本画部における新・旧両派の対立抗争で数年間を過ごすが、西洋画部にも新帰朝者がふえるにつれて新旧思想の対立が激化していく。新しい様式や絵画思考は、旧思考を抱く保守系の反対で認められないまま葬り去られるのを潔しとしないから、最後は分裂する以外に途はなかった。文展の第一回から明治末年の六、七回までは、分裂前の危機を孕んでいたわけである。明治の美術界は文展開設で終わり、大正の美術へと流れていく。→大正の美術 〈竹田道太郎〉

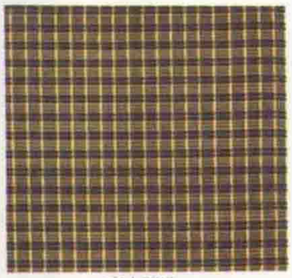
名物裂

めいぶつぎれ 中国の宋・元・明の染織品にしてわが国に輸入され、特定の名でよばれる裂をいう。中国において元が滅んで明が国内を統一したころ、日本との関係も日を追って忙しくなり、室町幕府による勘合貿易や、大きな寺社あるいは西国の大名によって貿易も飛躍的に増大し、明代染織品は当時の日本染織のうえに大きな影響をあたえた。このことは古く奈良時代に匹敵するほどの力があり、しかも近世染織においても明代輸入染織の影響を無視しては語れないほどである。当時の渡来裂のうち、その優品は僧侶の袈裟や座具に、また贈答用の衣服、上流階級の調度衣服に用いられたが、茶道の興隆につれてそれらの優秀な染織品が茶入に利用され、その裂が茶人によっていつとはなく固有の名でよばれるようになった。この間の事情については、『神谷宗湛日記』『山上宗二記』などの「茶会記」から知られるであろう。このように名称の一端は、すでに桃山時代におこっていたが、名物裂として特定の裂をとりあげて命名したのについては、茶器の鑑定にすぐれていた*小堀遠州と『古今名物類聚』を著わした松江の藩主松平不昧があずかって力があった。彼らによって名物裂が分類され、大名物・中興名物が生まれた。大名物には千利休時代およびそれ以前の裂、中興名物にはその後江戸初期ごろまでのものをとりあげた。明治時代以後は大きく分けて古渡・中渡・今渡と分類され、今渡は江戸中期の渡来裂および和製のものを含んでいる。

名物裂の名称は、(1)名物の茶碗や茶入の名をとったもの（筒井金襴その他）、(2)有名な袈裟・掛幅・戸張などの所蔵寺社名（本圀寺金襴・鶴岡間道など）、(3)個人愛用裂の所持者名（細川緞子・亡羊緞子・舟越間道など）、(4)裂の模様による名（花兎金襴・笹蔓緞子など）、(5)遊女・太夫の所持する衣装からでた名（葛城緞子・吉野間道など）、(6)織物の品種による名（紬地金襴・しじら間道など）、(7)歴史的な事象にちなんだ名（黒船裂・御朱印裂）、(8)その他、などによって分類されている。また一つの裂にも異名がある（大徳寺金襴を釣石畳ともいう）のに対して、和久田手・安楽庵手といわれるもののように、同一名であっても種種のものを含むものがある。品種には金襴・銀襴・緞子・間道（縞織物）のほか錦・風通織などがある。金襴は金糸織り込みの紋織をいい、緞子には朱子織のものをいうのがふつうであるが、名物裂ではこのほか綾地のもの、風通織になったもの（難波緞子のように）まで含まれている。間道は平織・浮織のものが多く、青木・舟越・鎌倉・弥三右衛門などは古渡に属し、これらには類品が多く（たとえば青木類としては高木間道）、縞柄のものと、なかに小さい紋を金糸や色糸で織りだしただけのものもある（鶴岡間道）。錦には清水裂・有栖川があり、後者は直線的に様式化した動物文を織りだした厚手の平地錦で、中国風とイスラム風との交錯したエキゾチックな錦である。

名物裂

鶏頭金襴



青木間道

糸屋風通

日野間道

富田金襴

二人静金襴

ほかに印金・金紗がある。金紗は紗または絽の裂に金糸を縫い込んで模様を出したもので、これが竹屋町とよばれるが、特定の裂をさすのではなく、この技法によるものをいうので、本来の名物裂の定義からは拡大解釈されている。〈西村兵部〉

眼鏡絵

めがねえ 凸レンズの眼鏡を通して見る絵。箱の一方に絵をはめ、他方にレンズを置いて拡大して見るだけの「覗絵」と、のぞきからくり（覗機関）に用いる「からくり絵」の二種類がある。後者は、平面に置いた絵をその上に四五度の傾斜角で設置した鏡に写し、さらに鏡面の像を凸レンズで拡大して見るため、画面は左右逆像に描かれている。元来中国の清朝では、西洋画の透視図法で描いた遠近感のある小品画をレンズを通して見るのが流行したが、これが長崎を通じて日本にも紹介され、めずらしがられて盛んに作られるようになった。*円山応挙や*司馬江漢らの大家も、その初期には多くの眼鏡絵を制作している。江戸中期以降に流行する洋風画の一種で、浮世絵の一ジャンルとなる「浮絵」も清朝の眼鏡絵の影響によって生まれたと考えられている。〈小林 忠〉

メキシコ美術

――びじゅつ メキシコの美術は、時代的にも内容的にも、古代美術、スペインの植民地時代、そして独立以後の美術と三つに大別して考えることができる。

【古代美術】コロンブスが新大陸を発見する以前の、白人のいないインディオだけの社会の美術である。トウモロコシ栽培による定住農耕文化を、いちはやく前一五〇〇年ごろから開始したこの国では、狩猟・農耕豊饒呪術の女性土偶に、素朴ななかに奔放な芸術性を示した。しかし、奔放で表現主義的なおもしろさを示しても、土偶では芸術性と素材において限度があり、文化とよばれうる内容をもつようになったのは前八〇〇年ごろに、ラベンダ地方を中心にしてメキシコ湾一帯にあらわれたオルメカ文化である。三〇トンを越す巨大石でできた人頭像の数々は圧巻で、ジェード（玉）や蛇文岩製で周辺は斧形のアメリカヒョウと人間の顔がダブルイメージになっているきびしい表情のモニュメントを残した。このオルメカ文化を母体として、紀元後約一〇〇〇年間に古典期の諸文化が輩出する。すなわち、メキシコ中部高原には三つのピラミッドをもつ宗教都市のテオティワカン文化が、南部オアハカ盆地には華麗な素焼彫刻の骨壺や宗教都市モンテアルバンに代表されるサポテカ文化がそれぞれおこった。それにつづいてメキシコ湾付近に、素焼像の「笑う顔」や、くびき、斧、パルミヤスと呼ばれる空に手をかざした

メキシコ美術

1

3

2

4

1.リベラ「画家のアトリエ」(1954) 180×150㎝ メキシコ国立近代美術館
2.シケイロス「わが現代のイメージ」(1947) 220×172㎝ メキシコ国立近代美術館
3.オロスコ「カタルシス」(1934) パラッチオ・デ・ベラス・アルテス
4.タマヨ「自画像」(1967) 178×127㎝ メキシコ国立近代美術館

棕櫚の葉形の石彫や、エル・タヒンの壮麗な壁龕のピラミッドをもつベラクルス文化が、また、ユカタン地方やグアテマラとホンジュラスを中心にして高度のマヤ古典期文化が、それぞれ開花したのである。このマヤ文化では、パレンケ、ウスマル、カバなどの華麗なファサード（建物前面）の装飾と建築のみならず、彫刻にもすぐれ、絵画ではボナンパックの壁画が美術史上の傑作とされている。ハイナの土偶もユニークな味をたたえている。↓マヤ

これらはいずれも、農耕基盤の神権政治時代の文化であるが、九―一〇世紀になると、北部遊牧狩猟民が武器をもって南下移動してきて、軍国時代の新しい文化をつくる。その部族の一つであるトルテカは、巨大な戦士像の石柱の群が頭上に屋根をささえるトゥーラのピラミッドをつくった。このトルテカはマヤ旧帝国をゆさぶり崩し、文化的にはトルテカ文化をマヤ文化に合体させ、ユカタン半島にマヤ新帝国文化をつくった。チチェンイッツァの大天文台、ピラミッド、戦士の神殿、コロシアムなどの壮大な遺跡群がマヤ新帝国文化の輝かしさを物語っている。もう一つの南下移動してきた半狩猟族のミステカは、芸術的感覚のすぐれたミトラの神殿や、見事な木鐸「テポナストリ」や、冴えた金銀細工などの工芸品を残した。しかしメキシコを最終的に支配したのは、やはり南下してきたアステカ族である。アステカ族は、神のお告げどおり、サボテンの上にとまった鷲が蛇を食べている土地を都とした。この地が現在のメキシコ市で、サボテン上の鷲が蛇を食べている光景が、国旗・硬貨などに用いられ、メキシコのシンボル・マークになっている。アステカ族は、トルテカをはじめとする先進文化を吸収し、宗教や芸術の面では、激しさとドラマチックな要素を加えて、独特のアステカ文化をつくりあげた。直径四㍍の暦の巨大石の彫刻、怪奇的・幻想的工芸品彫刻を残し、壮大な首都ティノチティトランをつくったが、首都は征服にきたスペイン人に完全に破壊され、インディオ国家であった古代メキシコは終りをつげた。

〔スペインの植民地時代の美術〕（一五二一―一八二一） カトリック国スペインのメキシコ植民地政策は、インディオのカトリック教化を主柱にしていたから、美術もまた宗教美術が支配的である。インディオの神殿を破壊して各地に建てた寺院は、いずれもスペインかイタリア・ルネサンス様式であったが、次第に内部や天井を金色で塗りつぶす傾向にあった。一六、七世紀になるとバロック様式が導入され、さらに一七世紀後半になると、本国からわざわざ呼ばなくてもメキシコのインディオとの混血の職人でまにあうようになったこともあって、装飾にインディオ的要素も現われた。さらにアラブ系職人が本国から追放されて流れてきたためか、飾りタイルなどの装飾も現われた。彫刻には教会内におかれるキリスト像・マリア像・受難像などの木彫彩色が多いが、流血の傷口が誇張されるなど、スペインの模倣にとどまっている。

〔独立以後の美術〕 最初はJ・M・ベラスコ（一八四〇―一九一二）らに代表されるイタリア模倣の絵画が数十年続くが、メキシコ近代絵画の大先駆者は民族的なJ・G・ポサーダ（一八五二―一九一三）で、紙や板の上に圧政に苦しむ民衆の姿や感情や、政治への痛烈な風刺を描いた。これは革命を志向して芸術家組合をつくり民衆のための大壁画運動を起した*リベラ、*シケイロス、*オロスコらに受継がれ、公共建物の壁面はメキシコの神話・歴史・庶民生活などの画で埋められた。この三人は壁画の再興者であるばかりでなく、二〇世紀リアリズムの世界的先駆者でもある。*タマヨは彼らが絵画を思想の表現とすることに批判的であったため異端視されていたが、近年ではインディオの血をひく独特の画風で、もっともメキシコ的体質の画家として高く評価されている。この四人に続くものとして、R・アンギュイアノ、G・メーサ、C・パチェーロらがあげられる。

民芸品はプエブラの陶器をはじめ織物や刺繡などが、その原色的多彩さと奔放な模様できわめて特色がある。もともとメキシコはメスカリンやマリファナの豊かなところで、古来インディオが神託をきくのにこれらを使用していたから、その多彩・奔放さは幻覚剤による幻覚世界と無関係でない。つまりアメリカのヒッピー芸術にみられる幻想世界にも通じるものがある。〈深作光貞〉

📖石田英一郎編『世界美術大系別巻2 メキシコ美術』（一九六四・講談社） ▽『原色世界の美術16 メキシコ・ペルー』（一九七一・小学館）

メシュトロビッチ Ivan Meštrović （一八八三―一九六二） ユーゴスラビア出身の彫刻家。八月一五日スラボニアのウルボルイェに生まれ、一七歳のときウィーンに出てアカデミーに入り、エドモンド・フォン・ヘルマーに師事した。ウィーンをはじめ、各地の展覧会に出品したが、パリではロダンの注目をひいた。一九四七年、アメリカに渡り、シラキューズ大学で教え、五五年ノートル・ダム大学の教授となる。五四年には市民権を得た。彼の作風はネオ・ロマン主義的で、ギリシア彫刻やビザンティン美術の伝統を基礎において、古典的技術をもって激しい情熱や宗教的理念を表現している。彫像や浮彫は多分に装飾的効果をもっているが、記念碑、肖像、宗教的テーマのものなど多くの題材を手がけ、その作品も数多い。代表作にコソボ寺院のプランと彫刻、ラグーサ近郊のラチッチ家墓地付属礼拝堂（一九二〇―三二）、『芸術家の母』（一九三五）など。一九四七年メトロポリタン美術館の個展で、五㌧以上のピエタ像を出品した。一月一六日サウス・ベントで没。〈三田村畯右〉

メソニエ Juste-Aurèle Meissonier （一六九五―一七五〇） フランスの建築家・室内装飾家。ロココ様式の創始者の一人で、彫刻・工芸も手がけ、とくに室内装飾と工芸の分野では一時代を画した。イタリアのトリノに生まれ、早くからパリに出て、ルイ一四世下の豪華で格式ばったベルサイユ様式から、貴族の小サロンを中心とするルイ一五世下の典雅で小ぢんまりとした様式へ移る時代に、イタリア・バロックの流れをくむダイナミズムをロココ的に発展させ、渦巻模様・曲線・左右非相称によって構成される軽快ではなやかな様式を確立させた。一七二四年ルイ一五世から金工頭に命ぜられ、二六年には王の寝室・化粧室の装飾を手がけた。工芸デザインでも今日残されている銅版画作品集にみられるように、たばこ入れケース、テーブルの置き物から鏡枠にいたるまで、室内装飾と密接に関連づけられたデザインによって、その多才ぶりが示されている。建築でその特徴をもっともよく示しているのは、実現されなかったが、パリのサン・シュルピス教会堂のファサード設計（一七三六）である。七月三一日パリで没。〈小川栄二〉

メソニエ Jean-Louis-Ernest Meissonier （一八

一五―九一) フランスの画家。二月二一日リヨンに生まれ、一五歳のときパリに出て絵を学び、はじめは挿絵画家として出発した。とくに一五、六世紀のオランダ絵画を研究し、細密描法を究めた。油絵でも頭角をあらわし、歴史画家としてアカデミーの主流を占めるにいたった。一月三一日パリで没。彼の作品は第二帝政下と第三共和政下のブルジョワジーの趣味にかなった安心して飾れる画として、当時は最高の評価を与えられていた。ナポレオン一世のモスクワ退却を描いた『フランスの野・一八一四年』は有名であるが、多くは逸話的主題の外面的な描写にとどまり、後代への影響力はほとんどない。おもな作品はルーブル美術館にある。〈小川栄二〉

メソポタミア美術 ――びじゅつ

●都市文明の形成 ●シュメール美術 ●バビロニア美術 ●アッシリア美術 ●新バビロニア美術

ティグリス、ユーフラテスの「二つの川の間にはさまれた土地」という意味でその名の由来するメソポタミア **Mesopotamia** は、現在のイラクの大部分とシリアおよびトルコの各一部分にまたがる地域を含んでいる。この地方は、ナイル川流域のエジプトとともに、人類文明の発祥地として知られている。この人類最古の両文明は、奇しくもほぼ同じころ――前三五〇〇年から前三〇〇〇年までの間に、それぞれ歴史時代に入っている。すなわちエジプトがファラオによって着々と統一に向っているころ、メソポタミアではシュメール人によって多くの都市国家が建設され、粘土板に楔形文字を用いて書く特殊な書法が発達した。シュメール人は、ティグリス、ユーフラテス両河間の合流点に近いシュメール地方に居住したためにその名があるが、この種族の起原については明らかではない。彼らの言語はこれまでに知られているどの系統にも属さない独自性をもっている。彼らは前四〇〇〇年以前のある時期にペルシアを経て南部メソポタミアへやってきたものと推定されている。

ティグリス川の中流および上流地方の北部メソポタミアには、シュメール人以前の新石器時代に属する遺跡がいくつか発見されており、たとえばテル・ハラフから出土した彩文土器はこの地方の文明の古さを物語っているが、新石器時代以後の文明の進展については南部メソポタミアがまず主導権を握った。テル・エル・ウバイド、ウルク、ジェムデト・ナスルなど各地の文明はメソポタミアの初期文明を代表している。そしてシュメール人が建設した都市国家にそれぞれの国王が誕生した前三〇〇〇年から前二三四〇年にいたる初期王朝時代には、都市文明の発達とともに美術もまた高度の隆盛をみた。

●**都市文明の形成** メソポタミア文明が、エジプト文明(*エジプト美術)とその起原および形成期をほぼ同じくしているとはいえ、両側を砂漠によってさえぎられた細長いナイル渓谷と、多くの支流によって四通八達の広くて平坦なメソポタミア河床地帯とでは、その地理的な条件が対蹠的に相違している。

自然の防壁がほとんどない肥沃なメソポタミアに、外敵はどの方面からも容易に侵入することができる。このため、エジプトにおけるような単独の元首による統一国家の形成という考えはメソポタミアでは育ちにくかったし、そのような野心を抱いた王たちも、その命運がながくつづいていくことはなかった。たとえばシュメール人が建設した都市国家で、王は、真の主権者であるそれぞれの地方神のたんなる執事のようなものであったことが知られている。それは地方神が政治・経済・労働力・産物などいっさいを掌握するいわゆる「神権的社会主義」の統制社会であり、神殿はその行政的な中心をなしていた。したがってシュメールの都市国家では、聖域に倉庫や作業場や書記室が建設され、その周囲に住居が密集する都市プランが実現された。そしてこの聖域の中心をなす高台に神殿が築かれたのである。

この種の人工の高台は、やがて巨大な規模に発展し、エジプトのピラミッドに比肩する偉容をもつにいたった。これがジッグラトと呼ばれるもので、平原における陸標としての効果は、砂漠におけるピラミッドと並び称されるけれども、その機能およびそれが象徴する意味は、権勢を誇ったファラオの墳墓であるピラミッドとはいちじるしく相違している。メソポタミアでは、長い歴史の各時代を通じて、各地方の対立抗争、外敵の侵入、新勢力の興隆と崩壊は日常茶飯事であり、あいつぐ戦乱が歴史の背景をなしているのである。しかし、このような混乱にもめげず、メソポタミア文明はシュメール以後約三〇〇〇年にわたって、年代的には前五三九年に新バビロニア帝国がアカイメネス朝ペルシアによって滅ぼされるまで、明瞭な特質を保持して発展することができた。美術においては、通常これをシュメール美術、バビロニア美術、アッシリア美術および新バビロニア美術に区別して、個々に観察するのが一般的である。

また、古代メソポタミア文明を特徴づけるものは人間と神々との密接な関係であった。シュメールの初期王朝時代以前から、新バビロニア時代に至るほぼ三〇〇〇年以上の長期間にわたって、メソポタミアでは人間の営み―社会制度・精神生活・経済活動・芸術などすべてについて神々の信仰が異常なまでに支配力や影響力をもっていた。

●**シュメール美術** 南部メソポタミアに最古の文明を生んだシュメール(スメール)**Sumer** 人の残した遺物で現存するものはあまり多くない。石材をほとんど産出しない南部メソポタミアで、シュメール人は日乾煉瓦や木材でしか家を建てなかったので、彼らの建築は土台のほかはほとんど何も残っていない。キシュ、ウルク、ウル、ラガシュ、マリなどの都市の廃墟がそれであるが、このうち、ウルには初期王朝時代の墳墓群の遺跡があり、そこには穹窿をつけた地下室を認めることができる。ジッグラトの遺跡も、古いものはあまり完全な形では残っていない。しかし、ウルク(ワルカ)には前三五〇〇年から前三〇〇〇年の間に建設されたと推定されるジッグラトの遺跡があり、その聖祠の外壁が白色塗料を用いた煉瓦でつくられているところから「白い神殿」の名称で呼ばれている。この「白い神殿」は屈折した参詣通路をもつシュメールの宗教建築の特徴をうかがうにたる最古の遺構をとどめている。

彫刻でも石材の不足で大規模のものはないが、神殿の礼拝像や奉献像、記念碑的浮彫、小規模な装飾彫刻などが前記の各廃墟から出土している。このうちウルク出土の「女性頭部」(バグダード、イラク美術館)は「白い神殿」とほぼ同時代の大理石像で感性的な表現にすぐれ、エシュヌンナ(アスマル)のアブ神殿出土の一群の「神像」(イラク美術館およびシカゴ大学オリエント協会)は五世紀ほど後のものと推定されるが、同じく大理石の丸彫像で、円錐と円筒を基幹とするすぐれた幾何学的形態感を示している。これらの礼拝像に見る巨大な眼は特徴的で、有色の嵌込み細工による瞳孔(「女性頭部」ではすでに欠損している)をもつこの巨眼は、礼拝者との間の眼による魂の交信を物語っている。

一方、木材・金箔・ラピスラズリ(青金石)のような軟度のある素材を混合してつくった彫像や浮彫では、おどろくほど精巧な写実的表現がなされている。たとえば、ウルの墳墓群から出土したアスマル(エシュヌンナ)の「神像」とほぼ同時代の奉献像「牡山羊と樹木」(フィラデルフィア大学美術館)はその好作例として知られている。この牡山羊は男神タンムーズを体現した聖獣であるが、この種の動物の象徴的および装飾的表現の宝庫をシュメールの各種の工芸品において見ることができる。絵画的表現としては、マリでめずらしい壁画の作例も発見されている。

●**バビロニア美術** 初期王朝時代の末期、バビロニア **Babylonia** 南部にはアラビアおよびシリアの砂漠を原住地とする遊牧民であるセム人の移住者が急増した。彼らはやがてシュメール人を駆逐し、アッカドのサルゴン王とその後継者たちによる統一王国を実現した(前二三四〇―前二二八〇)。

このアッカド帝国は北東方からの諸部族の侵入によって滅び、前二一二五年ウルの王たちがこれら侵入部族を追放し統一を回復して一世紀後、南部バビロニアはさらに新たな部族の侵入を受けることになる。そしてアッカド、ウルについで第三の中央集権的王国を実現したのが前一七六〇年から前一六〇〇年までのバビロニア王朝であった。

もともとセム人は実利的な民族で創造の才能にとぼしく、美術においてもシュメール人の遺産を継承したにすぎなかったが、都市国家にかわる統一王国の出現により美術にも主権者個人を賛美する新たなモチーフが生まれている。たとえばニネベ(クユンジク)出土の青銅像「アッカドの王の頭部」(イラク美術館)や「ナラム・シンの戦勝記念碑」(ルーブル美術館)はその有名な作例である。ナラム・シンはサルゴン王の孫で、この戦勝記念碑には彼の超人的な地位をたたえる浮彫がほどこされている。アッカド帝国の滅亡後も奇蹟的に独立を維持したシュメール都市国家であるラガシュ(テッロー)では、支配者グデア(前二一〇〇年ごろから約四〇年在位)にちなむ一二体の彫像および多数の奉献品が発見されて、シュメール美術の掉尾の栄光を伝えている。このうちもっとも名高いのが「グデアの頭部」(ボストン美術館)および「建築平面図をもつグデア像」(ルーブル美術館)で、ともに閃緑岩を素材とするこれらの像は、メソポタミア美術の傑作に数えられている。

バビロニア王朝の建設者ハムラビ(在位前一七二八―前一六八六)は、法典編纂の事業によって史上不滅の名を得ている。この法典は高さ約六フィートの閃緑岩の一本石に三〇〇〇行にわたって楔形文字で刻印され、その上部には、太陽神シャマシュに誓約するハムラビの姿が、「目には目を」という法典の精神にふさわしい緊迫感をもって高浮彫で彫刻されている。現在ルーブル美術館にあるこの

メソポタミア美術

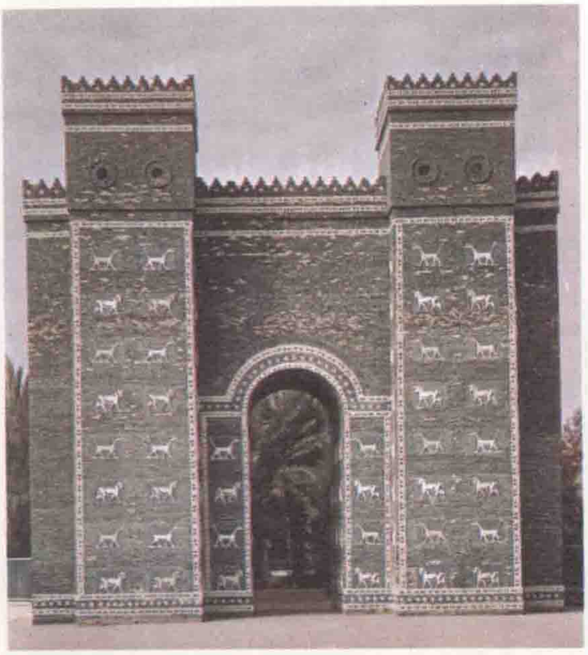
→1

2

↓4

3

1.ウルの竪琴（初期王朝時代） 高さ120cm ウル出土 2.深鉢（ウルク期ージェムデト・ナスル期） 凍石 高さ5.5cm ウル出土 3.王の頭部〈伝サルゴン1世〉（アッカド王朝時代）ブロンズ 高さ36.6cm 以上イラク博物館 4.黒人を襲うライオン（新アッシリア時代） 高さ6cm 大英博物館



↑5

↓7

8

5.イシュタル門（新バビロニア時代 前6世紀） 彩釉煉瓦で浮彫されている。現在ベルリン近東博物館に移築 6.バビロン遺跡 前景はイシュタル門の一部 7.グデア坐像〈ラガシュの王〉（前2400ごろ） 閃緑石 高さ34cm 8.兜（初期王朝時代） 金 長径26cm ウル第一王朝メスカラムドゥグ王の墓の副葬品 7.8.イラク博物館

↓6

9.彫刻のある水差（ウルク期末ージェムデト・ナスル期）石灰岩 高さ20.3cm イラク博物館 10.女性の頭部（新アッシリア時代 前9世紀） 象牙 高さ16cm ニムルド出土。通称「アッシリアのモナリザ」 11.アッシュルバニパル王の獅子狩図 部分（アッシリア時代）アラバスター ニネベ出土 大英博物館

↓11

↓10

↓9

碑の高度の美的感覚と浮彫技術とは、バビロニア人がシュメール美術の正統な後継者になったことを物語っている。南部メソポタミアの文化的中心としてのバビロンは、王朝の倒壊後もながくその地位を守りつづけた。

●**アッシリア美術** アッシリア **Assyria** は北部メソポタミアを本拠としてセム人の建設した国であるが、その勢力がもっとも強大であったのは前一〇〇〇年ごろから前六一二年までの間である。美術の最盛期もこれに伴っている。様式的には先進のシュメールおよびバビロニア美術に負うところが大きいが、王たちの豪奢な権勢の誇示と、勇猛な武断の趣味が強く反映して独得の性格をつくりあげている。

建築では宮殿建築が知られ、素材として石材や釉薬をかけた着色煉瓦を日乾煉瓦と併用しているので、たとえばドゥル・シャルルキン（ホルサバード）の「サルゴン二世の宮殿」（前七四二—前七〇六ごろ）のように復元可能なまでに遺構の残っているものもある。宮殿の門や城壁には、見る者を威圧するような人頭有翼の霊獣類の丸彫や浮彫がほどこされ、また宮殿内部には王の戦勝や狩猟や饗宴の光景を記録する連続浮彫が銘文とともにほどこされている。この種の物語的な浮彫として、ニネベ出土の「アシュル・バーン・アプリによるハマスの街の略奪」（大英博物館）は名高い。またニムルード（カラー）出土の浮彫「アシュル・ナシル・アプリ二世の獅子狩」（同）やニネベ出土の浮彫「瀕死の牡獅子」（同）では、おどろくほど鋭い迫真の表現も見られる。とくに後者は美術史上での動物表現の最高傑作の一つに数えられる。また、よく知られているものに、神・聖獣・動物・植物などをモチーフとしてあしらった筒形印章がある。

●**新バビロニア美術** アッシリア帝国が東方から侵入したメディア人とスキタイ人の連合軍によって滅亡したとき、南部メソポタミアを制圧していたアッシリア軍の司令官はバビロンの主として独立した。これが前六一二年から前五三九年まで続いた新バビロニア帝国で、その支配者としてもっとも著名なのが、聖書で知られるバベルの塔の建設者でもあるネブカドネザル（在位前六〇五—前五六二）である。彼は官制をただし、宮殿や神殿を盛んに造営して後世までもその豪華さをうたわれた。

新バビロニアの建築は、アッシリア人の発明になる釉薬（ゆうやく）をかけた着色の焼成煉瓦を盛んに用いたのが特色で、これにより壁面の装飾がきわめて多彩におこないうるようになった。この種のもので

有名なものがベルリン国立美術館で復元されたバビロン出土の「イシュタル門」(前五七五ごろ)で、メソポタミア美術の特色をなす動物描写が、ここでは色あざやかな装飾タイルによって縁取りされて優美・華麗に登場している。

要するにメソポタミア美術は、シュメール美術を根幹とし、これにセム人の趣味を加えて成長したバビロニア美術と、武断の民アッシリアの気風によって継承されたアッシリア美術から成り、やがて、前五三九年に新バビロニア帝国を滅ぼしたアカイメネス朝ペルシアからササン朝ペルシアへと伝播し、西アジア美術の中核として東西美術にきわめて大きな影響力をもった。なお、シュメール美術とバビロニア美術を、総称してカルデア Chaldea(南部メソポタミアの古代名)美術と呼ぶこともある。〈野村太郎〉

㊂『世界美術全集3　古代西アジア』(一九五三・平凡社)▽『世界美術全集20　オリエントI』(一九六三・角川書店)▽『世界美術全集3　オリエント美術』(一九六三・講談社)▽『原色世界の美術13　インド・西アジア』(一九七〇・小学館)▽パロ著、青柳瑞穂・小野山節・中山公男訳『人類の美術　シュメール』▽同著、小野山節・中山公男訳『人類の美術　アッシリア』(以上一九六五・新潮社)

メッサンジェ　Jean Metzinger　(一八八三—一九五六)フランスの画家。六月二四日ナントに生まれ、アングルの絵に感動して画家の道を歩む。外界の再現描写にあきたらず、新印象主義、*フォービスムに接近するが、構成的方法への追求から一九〇八年ごろ*キュビスムのグループに参加、一九一二年セクション・ドール派に加わり、理論家としても活躍した。同年*グレーズとの共著『キュビスム論』(一九一二)を刊行。キュビスムの画家としては、その面的構成と色彩感に特徴があり、面としての物体は、物体であることを失っていない。初期の作品には、点描的な色彩効果を生かした幾何学的構成によるダイナミズムがあふれている。後期にはその手法がより単純化され、強固になり、感覚と技法との、幸福すぎる調和がみられる。一一月一日パリで没。〈小川栄二〉

メッツ　Gabriel Metsu　(一六二九—六七)オランダの画家。ライデンに生まれ、アムステルダムで没した。ライデンでダウ Gerard Dau(一六一三—七五)に学び、同地の画家組合に登録されたが、一六五七年以降アムステルダムで活躍した。初期の画風には*レンブラントや*ハルスの影響がうかがえるが、得意としたのは、オランダ市民階級の風俗画で、演奏会や化粧室の光景、とくにその際の衣装や絨毯(じゅうたん)などの材質感の描写には、*テルボルヒの影響がみられる。また室内空間の明るい配置や光の処理は*ホーホや*フェルメールに親近がある。代表作は『朝食』『病気の子ども』(アムステルダム王立美術館)、『獲物を売る老婆』(ドレスデン絵画館)など。〈野村太郎〉

メムリンク　Hans Memling　(一四三五ごろ—九四)フランドルの画家。マインツ近郊ゼーリゲンシュタットに生まれ、ブリュージュで没した。ブリュージュに定住したのは一四六五年以降とされる。ブリュージュ初期にはおそらくケルン派の影響を受けたと推定されるが、のち一五世紀のフランドルの画家たち、とくに*ワイデン、*ブーツ、*グースの画風を受継ぎ、とくに新しい要素を加えることなく、これらを総合した。彼は調和と秩序の感覚にすぐれ、ドラマティックな緊張や鋭い性格描写には欠けるうらみがあるが、温い色調と完成された技術で、精神性と詩的情感にあふれる画面をつくり出した。人物画・肖像画の作品が多いが、それらの画面の背景に純粋風景画の断片を配置しているのは彼の新しい趣向である。これはイタリア絵画の影響によるものだと推測されている。代表作にはダンチヒ(グダニスク)の聖母マリア教会の祭壇画『最期の審判』、ブリュージュの聖ヨハネ病院の『聖カテリナの神秘の婚姻』、『聖ウルスラの聖遺物箱』、そして『聖ベネディクト像』(ウフィーツィ美術館)などがある。〈野村太郎〉

メロッツォ・ダ・フォルリ　Melozzo da Forlì　(一四三八—九四)イタリアの*ウンブリア派の画家。フォルリの生まれ。本名はメロッツォ・デリ・アンブロージ Melozzo deli Ambrogi という。*ピエロ・デラ・フランチェスカに師事し、また*マンテーニャの影響もみられる。ロレート、ウルビーノ、ローマなどで活躍。師の遠近法をさらに進めて短縮法による遠近法的効果を駆使し、それにきびしい写実技法を併用して独特の画風を樹立した。代表作はロレートのキエーサ・デラ・カーサ・サンタの天井画(一四七八)、サンティ・アポストリ聖堂穹窿(きゅうりゅう)の壁画(一四八〇)、現在ピナコテカ・バチカーナにある『シクストゥス四世プラティナ謁見図』などで、いずれも師の画業をよく継承し進展させており、ウンブリア派絵画の飛躍に大きく寄与した。〈久保尋二〉

メロビング朝美術　——ちょうびじゅつ　大移動後のゲルマン諸族を統一して、今日のヨーロッパの基礎を築いたのはフランク族の王クロービス(四六五—五一一)だが、彼が王妃クロティルドのすすめに従って、正統派キリスト教に改宗したことは、ローマ教会とメロビング王家との結びつきを密接にして、それまで低い文化水準にあったゲルマン諸族を、高いローマ文化に親しませることとなった。移動以前から、多少はキリスト教化されていたゲルマン諸族ではあるが、大部分はしかし異端視されたアリウス派のキリスト教徒であったため、帝制ローマ当時の文化を継承していたローマ教会との交渉が閉ざされていたのである。その意味で、クロービスの改宗は、ローマ文化の継承者としてのフランク族の立場を鮮明にし、以後このローマ文化の吸収消化を通じて、フランク族は政治的にも文化的にも有利な条件を獲得していくこととなる。

メロビング朝の美術は、したがってクロービスの改宗から、カロリング朝の開始まで、約三〇〇年間のキリスト教美術ということになるが、今日に伝わるその遺構・遺品はきわめて少ない。

〔教会建築〕教会組織が整備されつつあって、司教区ごとに二教会・一洗礼堂が設けられ、また東方起原の修道院制度も波及してきて、七、八世紀ごろには二〇〇か所以上の修道院が設立されたと伝えられる。さらに、都市郊外や田園地帯の聖徒の墓地に、巡礼者用の*バジリカも建てられるようになったが、まだ形式的には多様な模索期にあったということができる。その他、軍事的な望楼を兼ねていたらしい鐘楼建築も活発で、教会建築に付随した特殊な塔形式がさまざまに試みられている。フランスのリエの洗礼堂(五世紀)やボワティエのサン・ジャン洗礼堂(七世紀)、およびフレジュスの洗礼堂などは、メロビング朝時代の数少ない建築遺構である。

〔彫刻・絵画〕ともにローマ時代の写実的な傾向が薄れて、平面化され、様式的な作品が多くなってくる。とくに手彩色写本芸術に見られる抽象的様式は徹底していて、ケルト・ゲルマン的な組紐模様、渦巻線、円、ジグザグ線などを多用して、人物の形影がほとんど消滅している。また*ステンドグラスの発生もこの期にまでさかのぼることが可能であり、さらに古代に栄えたモザイク画も伝えられている。

〔工芸〕この分野では、宝石・貴金属・七宝による細工物にすぐれた遺品があり、とくに、一六五三年トゥールネで発見された『シルデリック(四八一没、クロービスの父)の宝』(パリ国立図書館)と称されている剣の柄、鞘飾、指輪、帯止めなどの美しさは格別である。やがて、カロリング・ルネサンス(*カロリング朝美術)によって衰退していった。〈大島清次〉

メングス　Anton Raphael Mengs　(一七二八—七九)ドイツの画家。ボヘミアのアウシヒに生まれ、ローマで没した。父イスメール Ismael Mengs(一六八八—一七六四)に絵を学び、一七四一年ともにローマにおもむく。四四—五四年ドレスデンで宮廷画家として活躍、この間四六—四九年再度ローマに滞在。五四年ローマの聖ルカ・アカデミー会長となる。六一—六九年および七三—七四年スペイン宮廷の招きでマドリードに滞在する。彼は当時きわめて名声の高かった画家で、後期バロックから出発して*ラファエロを研究し、またウィンケルマンに傾倒して折衷的な古典主義を創始した。ピラ・アルバーニの天井画『パルナス』はその代表作。若きゴヤとも接触があり、晩年イタリア、スペインの間を往復しながら、肺患のため健康が衰え、ローマで没。〈野村太郎〉

メムリンク「東方三賢者の礼拝」(1470ごろ)
油彩板絵　95×145cm
プラド美術館　三連祭壇画の中央パネルで、両翼に「キリスト降誕」「キリストの清め」が描かれている

メンツェル Adolf von Menzel （一八一五—一九〇五）ドイツの画家・版画家。一二月八日ブレスラウに石版画家の子として生まれ、一八三〇年一家とともにベルリンに移住、ベルリン美術学校に学ぶ。父の死（一八三二）後、その工房を受けついで石版挿絵で一家を養う。三四年ベルリンの青年美術家同盟に加入。歴史的なテーマによる石版画シリーズの制作を始め、油彩を試みる。三九年以来クーグラーの『フリードリヒ大王伝』の四〇〇点に及ぶ木版挿絵を制作し、名声を得る。つづいて銅版画を始める。四五年ごろ印象派を先取するような光の効果をとらえた風景画を描く。五〇年フリードリヒ大王に取材した歴史画を制作。五五、六七、六八年パリに滞在、*クールベと知る。晩年にかけて劇場の桟敷席、居室、鉄工場の労働者などを写実的に描いた。二月九日ベルリンで没。代表作『ジムナーズ劇場』（ベルリン、ナショナル・ギャラリー）、『リサのフリードリヒ大王』（ハンブルク芸術ホール）など。〈野村太郎〉

メンデルゾーン Erich Mendelsohn （一八八七—一九五三）三月二一日東プロイセンに生まれ、のちアメリカ国籍をえた（一九四八）建築家。ベルリンとミュンヘンの工科大学で建築を学び、第一次大戦後の表現派建築における代表的な建築家となった。彼の最初の作品は、戦時に描き溜められていたスケッチを、一九一九年『鋼とコンクリートの建築』としてベルリンで発表した作品集で、その想像力に富んだ豊かな構想は現代にも多くの示唆を含んでいる。その中で具体化されたものにポツダムのアインシュタイン塔（一九二一）があり、そこには人間的な意志と表情が豊かに示されている。一九二〇年代後半には合理主義に移行しながらもなお表現派的な色彩の強いウニフェルズム映画館（一九二七）、ショッケン百貨店（一九二八）などを残している。また、ナチス台頭後は、ドイツを離れてオランダ、イギリス、パレスチナを遍歴、一九四一年にいたってようやくアメリカに安住の地を求めた。アメリカ移住後は一連のユダヤ教会、マイモニディーズ病院（一九五〇）などの設計活動がある。九月一五日サンフランシスコで没。〈高見堅志郎〉

モ も

毛益 もうえき 生没年不詳。中国宋代（一二世紀）の画家。江蘇省崑山の人。父の毛松は花鳥画の名手として知られ、彼もまた花鳥画をもって父に譲らない名声があった。乾道年間（一一六五—七三）に画院待詔となった。彼の名は室町時代の『君台観左右帳記』に上の部に列し花鳥獣と記されているので、無款の宋の花鳥団扇画にはしばしば彼の名を冠しているものがある。毛松の画には猿図が伝来しているが、これは名画といえよう。毛益の子の毛允昇も家学の花鳥画をもって景定年間（一二六〇—六四）に画院の待詔となった。〈杉村勇造〉

木画 もくが 奈良時代を代表する木工品の表面装飾技法の一つ。すなわち、奈良時代の遺品「木画紫檀碁局(もくがしたんのききょく)」などにみられるように紫檀(したん)・黒檀(こくたん)・花櫚(かりん)など堅密な木地に色彩の異なった木竹・牙角などを嵌(は)め込んで、種々の幾何学的な文様や絵画的な文様を表現する技法である。また箱の表面に檳榔(びんろう)や沈香(じんこう)などの薄板を菱形に切って貼りつめる技法も木画とよばれており、正倉院の「檳榔(びんろう)木画箱(もくがのはこ)」などはその作例である。奈良時代以降はほとんどおこなわれなくなったが、近世になって楽器の装飾として使われた。一方、木片を木板の表面に貼りつけて模様をつくったり、組合せて種々の形をつくる寄木細工(よせぎざいく)も、木画の系統をひく一技法と解されている。〈吉田武夫〉

木喰 もくじき 木食とも書く。火を通した食物をとらず、木の実や果実のみを食して、米穀・野菜を用いないという戒を立てた僧侶を木喰上人というので、木喰と名のる僧は多い。とくに有名なのは桃山時代の高野山の僧で、豊臣秀吉の高野山攻略に当たって、秀吉と面談してこれを中止させ、かえってその帰依をうけるに至ったという木喰応其(おうご)（一五三七—一六〇八）、彫刻の制作で知られる木喰但唱（一七世紀後半に活躍）、木喰五行明満(ごぎょうみょうまん)（一七一八—一八一〇）などがある。五行明満は木喰行道とか木喰菩薩と名のり、甲斐国（山梨県）西八代郡古関村（現下部町）丸畑に生まれ、二二歳で出家、四五歳のとき相模国（神奈川県）大山で木喰観海に木喰戒をうけた。安永二年（一七七三）日本回国の願をたて、九三歳で没するまで三十数年間を巡礼に終始し、九州の南端から遠く北海道にまで足をのばしている。その生涯は寺を建て、仏像を刻むなど伝道一途であった。彼の造像は形式にとらわれない自由なもので、沈滞した江戸時代の彫刻界にあって、初期の円空と並んで彫刻としての純粋さを見ることができる。彼の作品はふとって円満な相の像が多く、俗に微笑仏などともよばれている。忿怒相の像でさえユーモラスな感じをうける像が多い。現在約三〇〇体の遺作が知られている。文化七年六月五日没。〈佐藤昭夫〉

木炭画 もくたんが 木炭（charcoal, fusain（フランス））を用いて描いた絵をいう。これに使われる木炭は葡萄(ぶどう)の枝、泥柳(どろやなぎ)・朴(ほお)などの木材質を蒸焼きにして、炭化させてつくる。墨色は珪酸(けいさん)分を含有する材質のものが美しい。木炭は鉛筆などと違ってもろく、粒子も粗(あら)いので、炭つきをよくするために、紙面に凹凸(おうとつ)の目ができるような網目ずきしてある木炭紙が使われる。木炭紙は、木炭を摺りつけるときの力の強弱で濃淡ができるし、すぐには木炭が定着しないので、描き直しがきく便利さがある。木炭を定着させるには、シェラックなどの樹脂を揮発性溶剤で溶いた液を吸い込ませて、その樹脂によって接着する。

木炭画は、描画の訓練として明暗の諧調(かいちょう)、抑揚、動勢などを把握(はあく)する研究に便利な画法であるが、描画の訓練は最終的には厳密な形態と正しい明暗の諧調を描き表わすのが目的であるから、精密さにとぼしい欠点がある。したがってデッサン研究には、この欠点を補うため、この画法と並行して鉛筆やペンによる、描き直しのきかない描法の研究も必要とされる。〈寺田春弌〉

木版画 もくはんが 木材を用い、一般には凸版である版の絵。版木は、立木(たちき)の状態で縦に切り出す板目、横断する木口(こぐち)に分かれ、それぞれ板目木版 wood cut（英）・gravure sur bois de fil（仏）、木口木版 wood engraving（英）・gravure sur bois de bout（仏）と呼ぶ。ベニヤ板を用いるものも、それが立木を縦に螺旋(らせん)形に切り出して延展した薄板 veneer であることから、板目木版のうちに含む。これらの版木に設置した版下絵を彫って凸凹をつくり、凸部に水性または油性の画材を塗り、ばれんなどの手刷り、または主として平圧の印刷機を用いる機械刷りで絵を表現する。

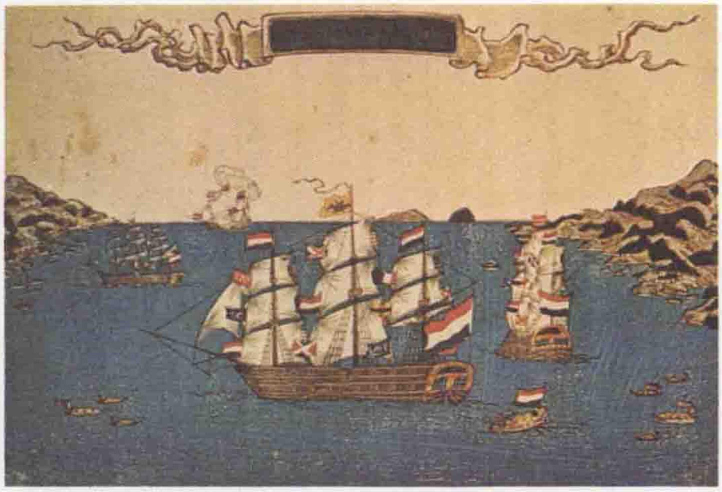
【板目木版】版木は、日本では桜・朴木(ほおのき)、ベニヤでは一般に科木(しなのき)など、中国やヨーロッパでは楓(かえで)・梨(なし)などで、ふつうこの平滑面に直描（直接下絵）あるいは薄紙に描いた絵を伏せて貼るか、写して（転写下絵）版下絵とする。複製を目的とする場合は、原画を湿板写真で複写したネガ膜面をはがして、あらかじめ墨塗りした版木の面にはりこむ（光を通さぬ画線はネガで透明となり、黒い版面のため明瞭な黒線をあらわす）。版木刀（小刀）・

木喰　五行明満作「子安地蔵」(1800)　像高136cm　静岡　十輪寺

木画　木画紫檀棊局　正倉院御物　紫檀製で各側面に西域風の模様を彩色してはめこんであり，盤面とその周縁には黄楊木・黒檀・象牙などの木画を施してある

木版画

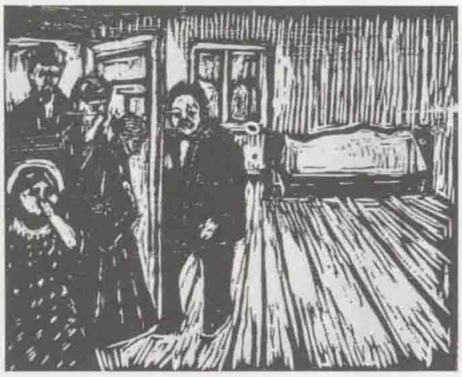
藤牧義夫「夕陽」(1934)



長崎版画「プチャーチン渡来」(江戸後期)

手押印菩薩図（中国、9世紀）

木版手彩色「聖母子」(ドイツ、15世紀初期)



ムンク「死の部屋」

山本鼎「パリ郊外の雨」(1912)　木口木版

コマスキ（丸刀、大形はマルノミ）・アイスキ（平刀、大形はヒラノミ）・三角刀の四種が各国とも共通で、木版彫刀の基本型である。版木刀の刃先を下絵の線のはずれにおき、画線にやや傾けて、切り込み、それに交差する切り込みをつくることでV字形の溝が出現する。その溝と溝との中間の不要部分はコマスキやアイスキでサラウ（けずりとる）というのが東西とも古くからおこなわれた基本的な刀法であり、下絵画線を凸に彫り出すのを陽刻、その反対を陰刻とよぶ。しかし、近代の創作木版時代に入っては、これらの副次的に用いられた彫刀を単独に扱うことも多い。たとえば、コマスキ・三角刀の刃の形から当然に、柔和な曲線や鋭利な直線感覚の表出が可能であり、またアイスキの刃の斜面を用いて版木に傾斜面の彫りこみをつくれば、板ぼかしも可能だからである。板目木版は水性画材（墨汁・水彩絵具など）・油性画材(油絵具・印刷インクなど)をともに扱える唯一の版画だが、水性で手刷りする場合は、膠液に明礬をまぜた礬水(明礬の古称、唐砂の訛称)を生漉き和紙にひき、その強い吸水性を調節する仕事がある。この紙にやや湿気を与えて繊維を柔らげ、画材の吸着をよくしてから、版面に伏せ、ばれん圧を与える。油絵具や印刷インクの油性画材は溶き油を用いて刷毛やゴムローラーで版画に塗り、手刷りに代えて印刷機にかける場合もある。

このようにしてできる主要な画線の版（主版）に色面の版を添加する主版法が、木版の多色としてはもっとも一般的である。一応主版と色版がそろったところで試刷し、部分的にけずり、また新たに色面を加えて、色彩の均整を得る手法を、むだ彫りとよぶが、これを計算に入れるなら、たいていの多色刷はこの方法で可能である。しかし、色面が散布していて、主版の手がかりが見つからないような画面を進める場合は、それぞれの色面を薄紙に写して、版面に転写して多くの色面版をつくる（多面法）。いずれも刷る場合は、色を重ねていくから、いつも用紙は一定位置に置かなくてはならない。この置き場所を見当と呼ぶ。またあらかじめ暗色紙を用意し、これに陰刻の版面に色を塗り分けて刷る場合（陰刻法）もあるが、主版・色面・陰刻などの方法が多くの場合混用されて複雑な多色の木版が生まれている。

〔木口木版〕一八世紀末にイギリスのビウィクによって案出され、はじめ自画木版であったが、一九世紀に入って湿板写真ネガを用いる複製木版として活字組込み可能なところから世界的に盛行し、網写真凸版その他の進出にあって技術者を失い、いま独自な創作性をもって知られている。柘植（まれに桜・椿）の木口版木に銅凹刻から転用したビュランまたは板目彫刀から独自に変形した各種のノミを用い、明暗調子を微細な白線の集合や交差で表現するのが特徴である。電胎法で金属凸版化し、原版・複製版ともに油性インクの機械刷である。創作版画としては、網写真版の修整用に生まれたレンパツ（連発）**line-tool** を応用するものが多い。

〔凸の版のなかま〕拓と刷は古い中国では同義でも日本の慣用では違い、実物や新作の凸面になにも塗らずに用紙をあて、その上から墨などをこすりつける場合を拓とし、版面に墨を塗って紙をあてるものを刷と区別される。拓は古い中国におこなわれるが、宋代には正位置の木版を用いて、書版などをつくるようになる。墨汁の水気を調節しておこなう場合を湿拓とよび、固形墨などをこすりつけるのは乾拓であり、あわせて拓刷・拓墨・拓本などと称している。魚拓と称するものも、魚に墨汁を塗って紙をあてる、いわば魚刷からはじまって、今では魚をフォルマリン注射で硬化させ、紙の上からすりものをつくるその名のとおりとなっている。古くは芋版、印鑑の捺印と同様に木の小仏像の凸面を紙面に押す手押印の方法もおこなわれた。創作的な金属凸版では、一五世紀ヨーロッパの北方地域で錐などで凹みをつくっていく版画 **gravure en criblé** が一時期栄える。日本の創作版画では*山本鼎の直描腐蝕によるジンク凸版と木版色面の混用や、畦地梅太郎の活字合金を用いた例がある。これ以外の用材では、ゴム版・石膏版・珪藻土版・ビニール版などが学童の教材用になっているが、その点では盛行して、海外諸国にまで影響したのは紙版である。厚紙に小紙片を貼り重ねる、別名層版ともよぶ紙版は、その材料の性質上油性刷りに限られるが、拓の魅力をもつものである。

日本では木の各種の用材にめぐまれたため、リノリウム版は一時の学童教材や前田藤四郎・前川千帆ら一部の創作版画家に用いられたにすぎないが、ヨーロッパでは二〇世紀に入ると広くおこなわれ、今では画面効果の上で木版とみられるもののうち、かなりの割合はこれによっている。縦横に刀法が自由で油性材に適し、創作版画としては、木の版にもっとも近い材質をもつものである。厚紙に切り穴をつくり、墨線木版刷りの画にあてて、絵具を刷りつける方法は合羽版（刷）または孔版 **stencil**（英）・**pochair**（仏）・**Schablonendrack**（独）であるが、木版筆彩に代わるものであり、

ヨーロッパ一五世紀初期一枚絵にみられ、日本では江戸多色刷に対する京坂の多色の技術として特色をみせ、のちの孔版(謄写版・シルクスクリーン)の祖形となっている。

〔歴史〕 敦煌石窟寺で発見された『金剛般若経』扉絵(唐の咸通九、八六八)以前一世紀さかのぼる紙幣や小さい仏画の木版が中国にあり、インドには小仏像を手にする呪物信仰があり、インドから中国へ伝来する仏教習俗のなかで、はやく紙をもつ中国は、この上に手押印とする木版画を送り出したとみられる。それ以後、中国は素朴きわまる紙幣や小さな手遊び絵(カルタなどの祖形)は別にしても、経典口絵から物語絵入本へ、また春聯や年画の系統をたどって一枚物風俗絵が展開した。一六世紀後半の明末には冊子本挿絵に多色刷があらわれ、『十竹斎書画譜』が代表する独自な軟調の色彩版画がよく知られている。清代には『芥子園画伝』がこれをつぎ、蘇州を中心とする版元は大判の年画一枚物を多数送り出す。墨の型その他精密な器具の製作者であった工人たちが、この精刻や技術進展に大きく位置している。木版の技法ははやく朝鮮を経由して紙・墨・刷具などを伴いながら日本に伝わるが、木版の絵の遺品では一二世紀の浄瑠璃寺本尊阿弥陀像の胎内仏、小仏像群が知られている。すでに手押印でなく、版木に紙を伏せる形であり、鎌倉期に中国刊経を覆刻し、その以後の版下絵の習俗の機会となるのと相まって、室町期には大形仏画が盛行する。近世初期の京都の町衆の活動につづく、新興都市江戸の町人の需要は膨大な冊子本の出版量をくりひろげ、これにつれて、僧院の版刻担当者から、専門の板木屋を出現させ、器材や技術の進展とともに漸次に版下画家の新人の相つぐ参加によって、浮世絵(現代画)の名称をうけるにいたる(↓絵入本)。江戸で一枚絵の刊行が盛んとなるに従って、一七世紀中期に京都で試作された多色刷の方法は、精密な見当の方法発見でいちだんと発展し確定して、それまで丹絵また漆絵とよばれた筆彩は紅摺絵の名でよばれるようになり(享保・元文、一八世紀前期)、ついに構案者・下絵画家に並べて彫版・刷版者名をならべる作例が生まれ、複雑多彩のゆえに「東錦絵」(江戸名物多色刷の版画)の名称をきめるのは同じ世紀の後半(明和ごろ)である。現に日本でおこなわれる木版器材の基本もこのとき確定されている。はじめ江戸木版の先生だった京坂も江戸後期には江戸風に影響されるように、全国的に江戸の技術や画風はひろがる。そのなかでとくに地方民衆版画の独自な魅力を残すのは、長崎版と富山版といえる。

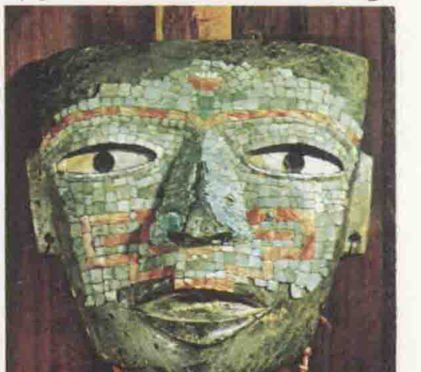
日本でも正倉院収蔵品に木の版を用いる染色品があるが、紙ならぬ布に木版を使う例は各地で古くからおこなわれた。一四世紀に中国始原の製紙法がゆきわたるヨーロッパでは、この世紀の終りから一五世紀にかけて、聖像一枚物を主として木版が生まれるが、版つくり染色に出ていることはいうまでもない。南ドイツ、低地地方などの僧院から筆彩されて売り出され、のちにこれを綴じる木版本があらわれることから一転して活字版本に入る装画版木の位置を占める。しかし、一枚物はこの以後もつづき、優秀技術の彫版家をつぎつぎに送り出して、画家との協力時代をつくる。活版本出現による印刷機と油性インク採用は確定し、一六世紀はじめという早期に多色刷りも可能とするが、銅凹版の進展に押えられたのも確かである。このような一七、八世紀の中間期には、どの土地でも自画自刻の古い作風をたたえて、農村に基盤をもつ安価な行商本挿絵やカルタ・暦などの民衆版画が限りなく魅力を送る。一九世紀も終りに近く、印象派がフォービスムに近づくころ、民衆版画を含める初期木版の素朴な表出が画家の心をうち、いっぽう日本版画が流入するころでもあり、幅広い自画自刻木版があらわれる。*ゴーギャン、*ムンク、*デュフィにつづいてドイツ表現派の全作家ぐるみの木版作があり、*コルウィッツ作もよく知られている。浮世絵版画は明治になお新東京の土産習俗にのこるが、版元・絵双紙店の解体転業によって終止符をうたれ、木口木版家山本鼎ほか多数の作家が出る明治末以来、創作木版の時代となる。 〈小野忠重〉

📖小野忠重著『木版画』(一九五六・美術出版社) ▽同著『支那版画叢考』(一九四四・双林社) ▽同著『近代日本の版画』(一九七一・三彩社) ▽『日本版画美術全集』全八巻(一九六〇—六二・講談社)

裳階 もこし 裳層とも書く。仏堂や仏塔などで、建築物の周囲に一段低くめぐらした庇状の屋根をいう。裳階の代表的な形式は法隆寺の金堂や五重塔にみられ、その様式は主体部分に比べて簡単で、構造的にも分離してつくられている。裳階の最初の目的は風雨の影響を避けるためであったと考えられるが、次第に二重屋根をつくって建築をりっぱに見せることが目的になり、構造的にも主体部分と一体化してつくられるようになる。薬師寺の東塔は三重塔の各層に裳階をつけて六重屋根にした例である。禅宗建築の裳階は雨打と呼ばれることがある。 〈大河直躬〉

1

2



↓3

モザイク

1. イスタンブールのハギア・ソフィアの南側階上廊のモザイクの一部「審判者キリスト」(13世紀)
2. トルコのダフネ教会堂のモザイク「ラドンとバサリス」(4世紀)
3. マヤの葬祭用マスクに付されたモザイク(300—650ごろ) メキシコ テオティワカン出土 メキシコ国立考古学美術館

モザイク mosaic 種々の色石・ガラス・釉瓦・陶片の小断片を用い、これを平面に並べて漆食地(モルチエ)や石灰セメントなどの接着剤で定着し、文様や図様を表現する技法。建築では床や壁面を、工芸品ではその表面をおおって、絵画効果や装飾性を表わす美術方式である。発生は前三〇〇〇年代、エジプトや南メソポタミアのシュメールの時代とされ、粘土を素焼にして固めたもので壁面を飾ったり、貝殻やラピスラズリなどの色石で飾った工芸品がロンドンの大英博物館に残っている(ただし工芸品の場合は、この種のものは*象嵌と呼んでいる)。モザイクは、古典ギリシアでは自然石(白と黒)で図様を構成しているが、ヘレニズム時代の床モザイクでは色大理石が利用されるようになり、ローマ時代に入るとアレクサンドリアを中心にして隆盛をみせるに至った。

モザイクの様式はほぼ次の三様に類別される。オプス・テセラトゥム opus tessellatum といわれるものは、石を方形の小断片にして規則的に配列し、形象を表現するもので、ローマの床モザイクに多く見られる。四世紀以後、キリスト教時代に入るとオプス・ベルミキュラートム opus vermiculatum といわれる様式になり、石は不規則な形で、色数もふえ多彩になって、絵画効果も増して壁画装飾に用いられるようになる。もう一つのオプス・セクティーレ opus sectile というのは、大理石やその他の石を作画の図様に応じて切り、これを組合せてはり込むものである。

モザイクに使用する石は、中世のものは古代のものより大きいのがふつうで、色彩効果も強いが、一二世紀ごろから後のものはまた小さくなり、色数も多い。小さく裁断して組合せるほど自然写実的な表現が可能であるが、色彩効果は弱まる。モザイクの色彩効果を高めたのは、色ガラスや金

箔・銀箔をガラスにはさんだものを使うようになってからである。これは前述の様式でいえばほぼオプス・ベルミキュラートムに当たり、北イタリアのラベンナにあるサン・ビターレ聖堂やサンタポリナーレ・ヌオーボ教会堂のものなどによって代表される。

九世紀から一二世紀にかけてのビザンティンにおけるキリスト教社会はモザイクの黄金時代を形成しているが、当時は古典主義的様式をよろこんだので石の断片は小さくなる。アドリア海をはさんで、コンスタンチノープル（イスタンブール）からキエフ、ベネチア、トロチェロ（イタリア）へ、あるいはイタリア南部のシチリア島、エーゲ海のキオス島に至る広範囲に遺品が現存している。モザイクの壁面をみると、ルネサンスをはさんで、中世のものは石のはめ方に凹凸があるが、後世のものは布石の工法が進み、下図をとった紙に石を配置してはりつけ、これを壁面に接着してから紙を除去する方法なので、モザイク面は平らになる。しかし、この工法だと、モザイク面は光の反射効果が平板になるため、精彩を欠いて魅力に欠けるきらいがある。〈寺田春弌〉

模写 もしゃ　原画・原図・原型の「写し」のこと。コピー copy・copie ともいうが、模刻や模造（ファクシミリ facsimile）の語義をも含む。模写の目的は、(1)原本保存のための模品の作成、(2)原作の技法秩序・材料用法・手法の研究、(3)自由模写（原作の発想・手法を自己の解釈によってその画因と表現の関係をさぐる）などであるが、図様・様式だけの表面的な姿を写しとったものもあり、これらは単なる謄写 transcription か複写 **reproduction** である。ブロンズなどの彫刻で、作家が自作の写しを控えの目的でつくったものはレプリカ **replica** というが、これは原型が原作であるから模刻とはいわない。また、日本画などで粉本模写をするというが、これは骨法・運筆手法を知るためにおこなうものである。模写をおこなうさい、油彩画を例にとると、最終的な彩色効果やマチエールを知るために、基底物からその下ごしらえ、地塗、アンダー・ペインティング、初層の絵具層、色層の肉をはじめ、使われた筆などに至るまで、かなり複雑な要素を研究しつくさなければならない。〈寺田春弌〉

モスク mosque　イスラム教徒が礼拝をおこない、導師の説教を聴くための礼拝所。アラビア語ではマスジド、規模の大きなものをジャーミア、またはマスジド・ジャーミと呼ぶ。後二者は通常、都市にあって、金曜日に多数の信徒が一堂に会し、合同礼拝をおこなう大聖堂ともいうべきところである。礼拝は、聖地メッカに向っておこなわねばならないが、その方角をキブラといい、これを示すためにモスクの壁には、かならず壁龕「ミヒラーブ」が設けられ、装飾もここに集中している。このほかにモスクの設備として、説教壇「ミンバル」、礼拝に臨席する元首をはじめ高位高官のために特に設けられた区画「マクスーラ」、潔斎用の泉水、信徒に礼拝を呼びかけるミナレット（尖塔）「マナーラ」、釣りランプなどがある。ミヒラーブを除きいずれもモスクにとって絶対的な必要条件とはならない。

モスクのタイプは、自然条件（気候・建築材料）や諸地方の伝統によって決定されるが、イランやアラブ諸国では、いわゆる中庭式が一般的であり、雨の多いトルコでは、それが中庭の部分に大小のドームをのせた広間をもつタイプに変化した。イスラム時代初期において、モスクは無蓋の中庭と林立する柱と梁によって平屋根を架した礼拝堂からなるタイプが一般的であったが、後に中庭を中心にして、四方にイワーン（トンネル形ボールトをかけた広間で、その三方が壁で囲まれ、一方のみが開放になっている）を配置したタイプが広まった。また、一二世紀ごろから礼拝以外の機能（墓廟・学林）を兼ねたタイプのモスクが発達した。

ミナレットには、円筒形・角柱形とその変形があり、数も一基から六基まであって多種多様である。モスクの装飾は、石材・煉瓦などの材質をそのまま生かしたものと、漆喰細工やタイル、あるいは木彫のパネルで壁面を飾る方法があり、なかには、ドームを金箔でおおった豪華なものさえある。〈杉村　棟〉

牧谿 もっけい　生没年不詳。中国宋代（一三世紀）の画僧。牧谿の俗姓は薛氏、僧名は法常、牧谿はその号である。開封（河南）の人とも蜀（四川）の人ともいわれている。僧籍に入った家であるからおそらく富家の子弟ではないと思われ、浙江の天台山万年寺の僧として修行したが、もっぱら画によってその名が知られている。彼の画は水墨画で、画題は竜虎・猿・鶴・禽鳥・蔬果・人物・樹石・山水とすこぶる範囲が広い。彼は南宋末から元代初期の人物で、南宋の悪宰相で書画の蒐集家としても知られる賈似道に何かの罪を得たことがあり、捕えられようとして難を越の丘氏に避けたということが伝えられているが、これはおそらく彼に画を求めて拒絶されたためであろう。

牧谿の画には往々にして南宋時代の禅宗の高僧である無準師範・癡絶道沖・北礀居簡・虚堂智愚などの画讃のあるものがあり、これによって牧谿は画僧として相当の地位と信用があったことがわかる。わが国では宋元時代に渡海する禅僧が多かったので、彼の作品は多く伝えられ、またわが国での評価が高いので偽作らしいものや、無落款の画に牧谿の偽印を押捺したものなどもある。中国ではこれと反対に文人画の勃興によって南宋の院画人の作品や禅僧の作品はうとんじられてきたので、それらの作品のほとんどが散逸して牧谿の作品にしても故宮博物院に保存されている『写生花鳥図長巻』が一本知られているだけである。この図巻の末には、咸淳改元、牧谿と書した落款があり、咸淳改元の年は西暦の一二六五年である。この図巻中には叭々鳥の図があり、それはわが国に伝来している松に叭々鳥図に極似している。また蔬果図中にあるへたの付いている柿の図はわが国の大徳寺伝来の柿図と同一画法である。わが国にはこのほか大徳寺伝来の有名な観音・猿・鶴三幅や蜆子和尚図・羅漢図・芙蓉図などの作品がのこっている。それだけにわが国においては牧谿の画に対する関心は東山時代以来、実に深い。これに反して中国においては作品の評価が高くないのは多くの作品を見ず、また文人画の系列の他であるからであろう。〈杉村勇造〉

木工芸 もっこうげい　日本の気候は概して温暖湿潤で、樹木の生育に適している。また、国土は南北に長く、しかも高山の多い地形のために樹種も豊富である。その種類は、針葉樹と広葉樹とに大別される。松・杉・檜などの針葉樹は、年輪が明瞭で木理も美しく、建築材や家具の主要な材料である。広葉樹も多種にわたり、桐・朴・桂などは生長も早く、加工も容易で、家具・什器類の用材となる。また桑、黄楊・黒柿・胡桃・楓などは高級細工用材として珍重された。これらの材種は、それぞれの性質により用途が決められるとともに、異なる加工技術を必要とする。すなわち、檜や杉を板材にして箱や調度品を作る指物、檜や杉の薄板を曲げて柄杓などを作る曲物、輪切りにした欅や栃を轆轤にかけて鉢や椀を作る挽物、鑿や刀を使って木を彫って装飾をほどこす彫物などの技法である。

指物は、檜・杉・桐・樅・欅などの木板を継合せて組立てられる木工品であり、各種の箱や調度品などがこれにあたる。指物に使われる技法は、材の接合に関するものが主である。これを大別すると、板幅を広くするために二枚の板を平面的に接合する矧合せ、木口の接合のための打付接、組手接、留接、それに反りを防ぐための端嵌、蟻接などである。その際、板を強く合わせるために、膠着剤・竹釘・木釘が用いられる。曲物は、檜や杉などの薄板を、円筒や楕円状に曲げて作った容器である。曲物を作る工程は、熱湯に入れて柔らかくした薄板を徐々に巻いて曲げ、薄板の合せ目に刃物で穴を開け、桜や樺の皮をとじつけるか、膠で接着して器側を作る。それに底板を作ってはめこみ完成する。曲物として作られるものには、わっぱと呼ばれる弁当箱、柄杓、炭櫃、蒸籠、笊や篩の枠などがある。いわゆる「たが」でしめる造物は桶結と呼び、曲物とは区別される。挽物は、轆轤を用いて刳られた盆・椀・鉢などである。材料は、ふつうの素地を刳る場合には、欅・樅を使い、漆を塗る場合には、栃などを用いる。挽物を作る工程は、まず材を円形に小割りし、半月から一か月ぐらいかけて枯らす。これを荒挽きしてさらに同じくらいの期間、乾燥させる。乾燥の後、ふたたび半年から一年ぐらい枯らしたものを原材料として轆轤にかけて荒挽きし、狂いを除いて仕上げに入る。また、美術工芸的な彫物は、建築の一部、木製家具・日用品などに、主として鑿や刀を用いて装飾を施すものである。彫物に適した材は、欅・榧・桂・朴などである。彫り方は一〇種

牧谿　「猿図」　絹本墨画淡彩　173.8×99.3cm　国宝　京都　大徳寺　「観音図」を中幅とし，「鶴図」とともに三幅対をなしている。「牧谿」の白文印を有し，足利義満の鑑蔵印も押されており，日本画壇に深い影響を与えたことがわかる

木工芸

1. 曲物　柾目の杉の薄板を湯につけて同筒状に曲げて乾したのち，桜の皮で合わせてつくる

2. 挽物　欅材をろくろで挽いたもの。表面にはのみの跡を強調する技法を生かし，年輪もみえる

3. 指物　箱の四角は堅木の薄板をはめてくさび止めし，蓋の開閉のための回転軸は竹釘を用いる

余りあり、それらの技法によって、木の表面に現われる凹凸の形状に変化がもたらされる。彫物は奈良時代から盛んに作られ、その遺例も多いが、鎌倉時代からみられ、桃山時代になって多彩な展開をみせる透彫（すかしぼり）は、彫刻・絵画・工芸の手法が一体となったもので、ふつう美術の分野でとりあげられる。

これら木工芸の歴史をさかのぼれば、遠く縄文時代にまで至る。当時の木製遺物が、青森県中居遺跡から出土した。続く弥生（やよい）時代は、木工の製作が盛んになり、日常生活にも広く使われるようになった。それは、この時代から鉄製の工具が用いられたからである。静岡県登呂遺跡から、片口・匙（さじ）・鉢・桶・杓子などの刳物が出土した。また、奈良県唐古遺跡の高坏には、轆轤で成形したと考えられるものがあり、金属利器を用いて高度の技術段階に達していたことを物語る。古墳時代には大陸から種々の工芸技術が伝わり、目ざましい進展をみせた。続く奈良時代では、職人の専門化がみられる。すなわち、宮陶司（はこすえものつかさ）が工房として令に規定されていたことから、指物職人の存在がわかるし、正倉院宝庫の鈴合子によって、曲物の技法があったことがわかる。平安時代から鎌倉時代にかけては、蒔絵（まきえ）や螺鈿（らでん）がいちじるしく発展するが、木地を作る工人たちは、その陰にあって省みられなかった。このような下積みの営みに目を向けたのは、他の工芸の場合同様、室町時代に興った茶の湯であった。茶人は、単なる表面的な虚飾を否定した内面的な枯淡の境地に立って、雑器の素朴な美しさを大切にした。その思想は、簡素な茶道具によく現われている。江戸時代は、町人階級の躍進に伴い、木工芸の需要も増大し、生活用具の種類も豊富になった。このような機運の中で工人は見直され、地位も向上した。

なかには小林如泥のように大名に抱えられ、伝統的な木工技術を駆使して種々の作品を残す工芸作家もいた。しかし、文化文政期を境に、都市の工人たちが末梢的な技巧に走り、停滞していったのに対して、各藩の殖産奨励による地方工芸の発達は着実で、実用を旨とする健全な木工芸が育った。明治時代以降、いわゆる美術工芸としての木工芸と、産業工芸としての木工芸が、それぞれ分かれて進むことになる。前者は木工技術の伝統を生かしながら、生活に結びついた工芸を指向し、後者は産業振興政策に乗じて近代化をはかり、現代生活の中に定着している。〈吉田武夫〉

モディリアニ　Amedeo Modigliani　（一八八四—一九二〇）　イタリアの画家。ユダヤ系の名門の子として七月一二日リボルノで生まれ、フィレンツェやベネチアの美術学校に学んだのち、一九〇六年パリに出て、モンマルトルで暮らし、多くの逸話を残す。〇八年はじめてアンデパンダン展に『ユダヤ人』などを出品、翌年には*ブランクーシにすすめられて彫刻制作を試み、ニグロ彫刻やブランクーシの写実を離れた簡潔な造形様式を発展させて独自の彫刻作品を生みだした。しかし、その後はふたたび絵画に戻り、*セザンヌや*ピカソらの感化のもとに、やがて独創的な作風を樹立、一〇年『セロ弾（ひ）き』など六点の油絵をアンデパンダン展に出品し、一三年にはモンパルナスに移り住んで、*キスリングや*スーティンらと交わり、*エコール・ド・パリのもっとも有力な作家として第一次世界大戦中に数多くの秀作を残した。その作風は、すぐれた素描力を反映するリズミカルで力強い線による構成と、微妙な色調や重厚なマチエールなどに特色を放っている。一七年、ベルト・ベーユ画廊で最初の大個展を開催、発表したうちの数点の裸体画が警察によって撤去を命じられた。パリ移住前の初期にはわずかに風景画も描いたが、その後の作品は肖像画と裸体画が主であり、とくに細長く首をのばした単純化した形態の女性像は独特で、限りない哀愁と官能的な美しさをたたえ、*ボッティチェリや*ベネチア派の作風ともつながる、繊細優美なイタリア的個性を示している。とくに最後の二年半は多作な充実期で、芸術的に香気あるすぐれた作品を描きのこした。また、彼は詩人的資質に恵まれた多感な美男子で、逸話も多く、晩年ジャンヌ・エビュテルヌとの間に一女をもうけたが、生前はポール・ギヨームやズボロフスキーら一部の画商に援助されたくらいで世間から認められず、窮乏生活のうちに過度の飲酒や放浪がたたって早くから胸をいため、二〇年一月二五日にパリの慈善病院の一室で短い生涯を閉じた。〈富山秀男〉

□J・モディリアニ著、矢内原伊作訳『モディリアニ』（一九六一・みすず書房）▽アルフレッド・ヴェルナー解説、宇佐見英治訳『モディリアニ』（一九六七・美術出版社）▽嘉門安雄解説『現代世界美術全集16　モディリアーニ／レジェ』（一九七一・集英社）

モディリアニ　〈上〉「ズボロフスキーの肖像」（1917）　油彩　107×66cm　サンパウロ美術館　〈下〉「裸婦」（1917ごろ）　油彩　92×60cm　コートールド美術館

モニュメント　monument　公共的な記念の目的から、特定の人物や事件を長く後世に伝えるために設立される記念碑・記念像・記念建築などの建造物を指す。そのためには、相当の大きさ、目立つような高さ、品位、耐久性といった記念性（モニュメンタリティ）が具備されなければならない。

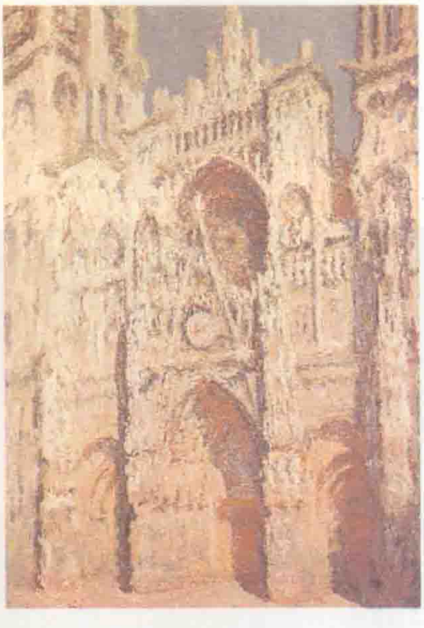
古来、諸種のモニュメントは宗教的儀軌と深いかかわりをもって来たが、宗教的かつモニュメンタルな性格をかねそなえた建造物は、古代近東諸国や古代エジプト以来、数多く建立された。とくにギゼーのスフィンクスや*アブ・シンベル神殿の諸像、神殿・墓陵の前に立てられたオベリスク（方尖碑）などエジプトの記念彫刻は、その規模の大きさ、材質の堅牢さ、技能の熟練度において卓越し、霊魂の不滅を信じ、死者を不滅たらしめるにふさわしいモニュメントであった。

古代ギリシアにおいては、エジプトのように巨

大な規模のモニュメントは出現しなかった。しかし古代ギリシア人は、競技者像、御者像、墓碑像（レリーフ）など諸種の記念彫刻を創造した。このギリシアの記念彫刻は、古代ローマにおいても盛んに作られ、記念彫刻をほどこすための記念柱まで立てられた。ローマ皇帝トラヤヌスの功績を賛えるために建立されたトラヤヌス記念柱はよく知られている。そのほか、*凱旋門や騎馬像が数多く作られた。

キリスト教時代に入ると、聖堂から独立した記念彫刻はいっさい作られず、ローマ時代から残存する異教的モニュメントはほとんど破壊された。ルネサンス時代には古代ローマ以来、ふたたびモニュメンタルな騎馬像（ドナテロのガッタメラータ像、ベロッキョのコレオーニ像など）が作られたほか、噴水台（ドナテロのユーディト）や壁面墓碑（ミケランジェロのメディチ家墓碑）など新しいタイプのモニュメントが生まれた。そして近代へと時代が進むにつれ、諸種のモニュメントは、伝統的に保持されてきた記念性とともに、美術作品として重視されるようになった。〈浜谷勝也〉

モネ Claude Monet （一八四〇—一九二六）フランスの画家。一一月一四日パリで生まれ、少年時代をル・アーブルで過ごした。一八歳ごろ同地で画家ブーダンに会って外光描写への目を開かれ、のちパリに出てアカデミー・スイスに入門、*ピサロらと交わり、兵役を経て一八六二年、ふたたびグレールの門に入って*ルノアール、*シスレー、バジール Jean-Frédéric Bazille （一八四一—七〇）らと親交を結んだ。はじめはクールベやマネの影響を受けて人物画も描いたが、やがて転じて明るい戸外での風景画制作に専念した。七〇年の普仏戦争をロンドンに逃がれ、*コンスタブルや*ターナーらイギリス風景画派の作品に接したことは、明快な色彩表現の点で大きな技術的収穫をもたらすもととなった。七二年パリの近郊アルジャントイユに住んでセーヌ河畔の明るい風景を描き、七四年の「画家・彫刻家・版画家無名芸術家協会展」に一二点の作品を出品、そのうちの一点『印象・日の出』（マルモッタン美術館）という作品題名から、同グループ全体が印象派と嘲笑（ちょうしょう）されて、その代表的指導者と目されるに至った。以後八六年まで八回にわたって続く印象派展に五回出品、かたわら七八年にはベトイユに、八三年からはジベルニーに居を移して制作し、晩年は邸内の広い池に浮かぶ睡蓮（すいれん）の描写に没頭した。その作風は外光を受けた自然の表情を追って、早くから明色を敏活に駆使し、パレット上で混色しないかわりに「色調の分割」や「原色の併置」をおこなうなど、印象派技法の一典型を示した。そして自然を包む微妙な大気のニュアンスや、光を受けて変幻する風景の一瞬の様相を鋭く描出しようとした彼の作画目標は、たとえば『積藁（つみわら）』や『ルーアン大聖堂』や『睡蓮』など、同一主題を朝・昼・夕と時間に応じて執拗（しつよう）に連作した態度のうちに遺憾なく物語られている。晩年は目を病んだが、それでも最後まで制作し続け、二六年一二月六日八六歳の長寿をもってジベルニーの邸宅で死去した。〈富山秀男〉



モネ 〈上〉「睡蓮」(1903) 油彩 81×99cm 東京 ブリヂストン美術館 〈下〉「ルーアン大聖堂，晴天」(1894) 油彩 107×73cm パリ 印象派美術館

📖ウィリアム・C・ザイツ解説、辻邦生他訳『モネ』（一九六八・美術出版社）▽竹本忠雄解説『現代世界美術全集2 モネ』（一九七〇・集英社）

モビール ⇨コルダー

モホリ＝ナジ László Moholy-Nagy （一八九五—一九四六）ハンガリー生まれのアメリカの画家・映像作家。キネティック・アート、ライト・アート、環境芸術など、今日の実験的前衛芸術のすぐれた先駆者のひとり。バチュバルソードに生まれ（七月二〇日）、はじめ法律を学び学位までとったが、第一次大戦で負傷したのをきっかけに絵画に転じ、前衛芸術運動の洗礼を受け、とくに*シュプレマティスムや*構成主義の影響を受けた。ベルリンに出て、一九二〇年に*バビエ・コレやフォトグラムを制作、二二年のシュトゥルム画廊での展示が注目され、グロピウスに推されて*バウハウスの教授となり、二八年ナチスによって閉鎖されるまで抽象絵画・彫刻・工芸・建築・写真など多岐にわたって創造活動をおこない、また指導した。この間、バウハウス叢書（そうしょ）として刊行された『絵画・写真・映画』（一九二五、増訂版一九二七）と『絵画から建築へ』（一九二九）はともに彼の造形教育論をなすもので、とくに前者は機械芸術に対する最初の理論的解明として知られ、後者は四六年『新しいビジョン』と題してニューヨークで刊行された。バウハウスを去ってから、ベルリン、アムステルダム、ロンドンと転じ、その間、舞台美術・商業美術・映画も含めた創作活動をおこない、三七年に渡米。ここでは新バウハウスを主宰したが、四四年にロックフェラー財団の援助を得てシカゴ・デザイン研究所を設立、新造形教育に専心し、四六年一一月二四日シカゴで没した。遺著に『動きの中のビジョン』（一九四六）がある。〈大島辰雄〉

桃山美術 ももやまびじゅつ

●時代区分 ●桃山美術の背景と特色 ●建築と装飾彫刻 ●障屏画 ●書・工芸

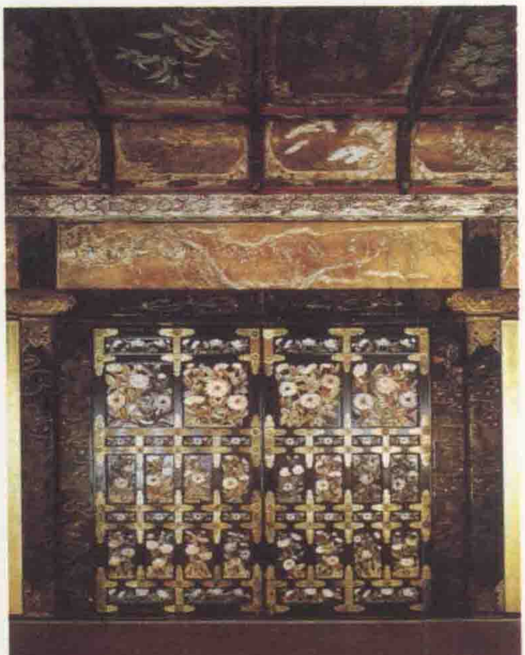
安土桃山時代は、室町時代末期（戦国時代）の混乱を統一して、織田信長、豊臣秀吉が政治的支配権を握った時代である。日本の歴史上もっとも短い時代であるにもかかわらず、その意義は他の時代に決して勝るとも劣らないものとされるが、美術史上における重要性は、歴史上におけるそれをさらに上回るものがある。美術史上の桃山時代は中世と近世との転換点に位置しており、伝統と革新の融合と相克という、二律背反的諸要素の複雑な影響関係のなかに、非常に多面的で興味深い展開を示した時代であるが、そこで制作され遺された作品が、個性的でありながら、しかも普遍的な美を所有した偉大な芸術であったことがその大きな理由である。

●時代区分 ここで安土桃山時代あるいは桃山時代と呼ぶ時代は、信長が尾張（愛知）・美濃（岐阜）の支配に成功し、京都に上った際に城を築いた安土（琵琶湖南岸）の地と、秀吉が晩年居城を設けた伏見の地がのちに桃山と呼ばれるようになったことによっている。ところで歴史上の時代区分としては、信長が室町幕府一五代将軍足利義昭を追放して、名目だけにしろ一応存続していた室町幕府を完全に滅ぼした天正元年（一五七三）に始まり、大坂夏の陣によって豊臣政権の支配力が消滅、徳川幕藩体制の基礎が築かれた元和五年（一六一五）に終わるとする説が一般的である。一方、美術史的には、この間に限定されるものではなく、狩野永徳が大徳寺聚光院の障壁に四季花鳥図を完成させて桃山美術の夜明けを告げたのは永禄九年（一五六六）であり、*俵屋宗達の活躍年代が寛永年間（一六二四—一六四四）にまで及び、その芸術は明らかに桃山美術の概念規定の内でとらえることが可能である事実をもって、美術史的時代区分を独自設定すべきだとの説が強い。しかしここでは、一七世紀前半における狩野探幽の初期や俵屋宗達、さらに狩野山雪の活躍が桃山美術の有終を飾るものであると同時に、次の江戸時代美術の先駆的要素を多く含んでいる事実をも考慮し、歴史的時代区分を一応の手がかりとし、必要に応じ元和以後の展

桃山美術

1.「葵文梶葉散らし模様辻が花小袖」(16世紀後期—17世紀前期)　神奈川　明長寺
2.都久夫須麻神社本殿内部（1602）木造　黒漆塗・金具　国宝　滋賀県
3.「桜図」(1593)　障壁画4面のうち　金地着色　国宝　京都　智積院
4.宝厳寺唐門(1603)　一間一戸向唐門　檜皮葺　国宝　滋賀県

1


2

3

4

開にも言及する程度に留めたい。

●**桃山美術の背景と特色**　この時代の美術を外的に方向づけた最大の因子は、すでに指摘されるように織豊政権の革新性であった。織田信長、豊臣秀吉はともに下克上の戦国の世を、自己の力だけを頼りとして天下の覇権を握った絶対君主（封建君主とする説もあり）であった。信長の恵林寺焼打、秀吉の根来寺攻略にもみるように、中世的権威は否定され、人間の力、理性、感覚などに対する信頼が基本となった。しかし桃山文化においては、これがルネサンス的ヒューマニズムに向うことなく、新しい権威の追求となって顕現した。信長、秀吉は深い古典的教養を身につける過程を経ずに指導者と成り上った武将であったから、文化面における革新性は、学問・文学・思想などよりも、まず簡明直截な造形美術において発揮され、それが新しい権威の樹立と結びつくことになった。そのもっとも顕著な例は、城郭建築と内部装飾である。信長が天正四年（一五七六）に着工した安土城の天守閣は、外部五重、内部六階、穴蔵一階から成り、それまでの城郭規模を飛躍的に凌駕するものであった。明智光秀の乱によって焼失したため詳細は知り得ないが、その豪壮な雄姿は『信長公記』が驚異の声とともに伝えている。秀吉の築いた大坂城、聚楽第、伏見城には安土城を上回るものがあったであろう。そして当時の画家、彫刻家、工芸家が総動員されて、さらに豪華絢爛たる内部装飾が加えられた。安土城天守の場合を例にとれば、多くの弟子を擁した狩野永徳が金地画面の上に従来の障屏画の画題を集大成して、豪華絢爛たる桃山障壁画様式を確立させたのである。このようにして城郭建築と障壁画が、この時代の美術の特質を集約する基本的ジャンルとなったが、これは信長・秀吉に典型的に現われる当代の可視性を重視する美意識、さらには人間観の革新によるものであると同時に、新しい権威の追求でもあって、城郭や内部装飾の豪壮華麗は、民衆、謁見者に対する圧倒的威圧感となって、権威の象徴たる位置を占めた。走獣、儒教的画題のほか、花木図においても巨木表現が好まれた理由の一つはここにある。

第二の外的要因は都市の勃興である。手工業の発達や外国貿易の興隆などによって、商品経済が発展、信長らの推進した楽市・楽座の政策はそれを飛躍的なものにした。その結果として都市のすぐれた繁栄がもたらされ、上層町衆や豪商を生むに至ったが、これは二つの点で美術に強い影響を与えた。一つは都市の繁栄により、そこに生活する人々への共感が高まって、それ自体が画題として取り上げられることが多くなったことである。天正二年（一五七四）信長が上杉謙信に贈った永徳筆『洛中洛外図屏風』（上杉家蔵）は、すでに成立していた洛中洛外図の系譜をひくものであったが、生き生きとした人間描写、明るく解放的な雰囲気はそれらと決定的な違いを見せており、風俗的画題愛好への萌芽を示すものであった。もちろん農村風俗が選択される場合もあり、名古屋城対面所の風俗画などはそのすぐれた例であるが、風俗画史における主導的役割は都市風俗の描写であった。第二に美術の庇護者、需要層が、都市経済の隆盛に伴って富の蓄積を果たした市民階層にまで拡大したことが挙げられる。彼らは自分たちの生活する空間、生活自体の描写を好み、それらを要求したであろう。その需要に応えるものとして、一般市民と同じ生活基盤をもつ町絵師の登場となったのである。アカデミックな画家を目指しながら、こと志と違って町絵師になってしまったものもいたし、後には地方への土産となって画一的な作品が多くなったのであるが、原初的には実生活の絵画化であった点で、画期的意義をもつものであった。このようにして都市の勃興は、桃山美術に新しい様相を与え、二つの側面から風俗画の成立を促したのである。

また一方、上層町衆のなかには、信長・秀吉らの好んだ豪壮な様式や、市民階層の風俗画に見られる虚仮威的傾向や軽佻浮薄な雰囲気などを嫌い、古典の伝統美を愛し、それを生活のなかに生かそうとする動きがあった。そのさい彼らがよりどころとしたものは、政治的社会的には没落しつつも、古典的教養の継承のなかに精神的孤高を保っていた公家階層であった。『言継卿記』など室町後半から多くのこる公家の日記類は、その間の事情をよく伝えている。その典型は*本阿弥光悦による古典復興運動に見ることができる。上層町衆の出である光悦が鷹ヶ峯に光悦村を築き、集団創作活動に入ったのは元和元年（一六一五）であったけれども、宮廷文化人との交流はそれ以前からあり、慶長年間（一五九六—一六一五）には角倉素庵と共同で嵯峨本を刊行、古典文学、古典美の復興を試みていたのである。寛永に主活躍期をもつ俵屋宗達は、この復興運動のなかから生まれてきた大画家であった。また上層町衆に愛好されて盛行をみた茶の湯は、*千利休によって大成されたが、そ

れは新興武将をも巻き込んで、桃山美術の一側面を形成した。これらが都市勃興による美術への影響であった。

第三の外的要因としては海外文化の摂取が挙げられよう。この時代も中国文化が規範と仰がれたことには変わりなかったが、美術を特色づけたのは西欧文化であった。東方進出に伴ってポルトガル人やスペイン人は日本へも貿易を求めたが、富の蓄積を目指す諸大名の政策と一致したため大きな広がりを見せ、それとともにキリスト教が伝来、流布した。この影響の下に*洋風画が発生し、南蛮意匠の工芸が成立した。はじめ耶蘇会の設けたセミナリオ（教育機関）で、布教に必要な宗教画を、ジョバンニ・ニコラオなどから西洋画技の指導を受けた日本人の信者画家が、舶載原本に従って制作したが、これらの作品はキリシタン断圧政策のためほとんど残っていない。一方南蛮風俗に対する興味から南蛮屛風が狩野派などの既存画派によって多数描かれ、また陰影法や遠近法など新しい画法を取り入れた南蛮風俗画も制作され、南蛮意匠は工芸にまで及んだ。これらは桃山美術の本質に大きく作用するものではなかったが、この時代の美術に特異な一側面を与えた。

これらの外的要因に対し創作に携わった芸術家一人一人の美的感覚や精神性、すなわち個性の問題が内的要因として考察されるべきであるが、それらについては各人各項目にゆずり、次に美術の各分野にわたって簡単な説明を加える。

●**建築と装飾彫刻**　建築では、前述したように城郭建築が飛躍的発展を見せた。その出発を飾った安土城はのこらないが、最盛期の傑作として白鷺城の別名をもつ*姫路城がある。池田輝政が慶長一三年（一六〇八）に着工したもので、大天守に三つの小天守を配して渡櫓で結ぶ複雑な構成をもち、変化と統一の融合した美しい威容を誇る。しかし城郭建築の展開も、元和元年の一国一城令によって停止衰退の方向へ向った。住宅建築では書院造が完成された。園城寺観学院客殿、光浄院客殿にその典型が見られる。この様式は、江戸時代になって庶民住宅に応用されるようになった。これら豪壮な建築に対して簡素な茶室の美も認識され、すぐれた多くの草庵風茶室が作られた。しかし当初の構成を伝えるものは妙喜庵待庵など数少ない。社寺建築は建築における中心的地位を駆逐されたとはいえ、神社建築の分野で本殿と拝殿を石の間（相の間）で結ぶ権現造が隆盛を見せ、壮大な霊廟建築へと発展した。

彫刻においては、日本彫刻史の中心的存在であった仏教関係彫刻がいちじるしく衰退、注目すべき展開もなく、京都・奈良・鎌倉三地方で伝統的余香を保つに留った。肖像彫刻、能面にはやや見るべきものがあるものの、桃山彫刻の特質をもっともよく示すものは欄間などの建築装飾彫刻である。代表的な大徳寺唐門や瑞巌寺本堂などの作品は彫刻としても独自の生命をもっており、建築に従属した副次的作品とする見方は改められるべきであろう。

●**障屛画**　絵画では、建築の装飾として大画面の障屛画が興隆した。とくに城郭建築の発展に伴って豊かな装飾性を追求した金碧濃彩画に時代の特質がよく発揮されたが、水墨画も盛んに描かれ、この二つの技法を一個の流派や画家が同等に兼ね備えていたことが注目される。画題としては花鳥画および風俗画が愛好され、前代までの宗教的画題は主導権を失った。逆に寺院建築の内部装飾に花鳥画が用いられることが多く、仏教自体の変化とともに、絵画が主体的に表現の場を拡張していったものと考えることができよう。

このような画面の拡大化、需要の増大に伴って多くの画派が形成され、*狩野派、*長谷川等伯が主宰した長谷川派、*海北友松の海北派、*雲谷等顔の雲谷派、曾我直庵の*曾我派、宗達派など、桃山画壇は未曾有の活況を呈したが、狩野派は室町時代後期、元信の時代に、大和絵と漢画の技法・構図法の形式的統一に成功、孫の永徳はそれを飛躍的に発展させ、元信以来の政治的手腕も発揮しつつ、信長・秀吉の庇護を取り付け、桃山画壇の指導的地位を獲得した。この永徳様式は狩野派を超えて桃山絵画全般に大きな影響を与えたが、以後、狩野派は永徳様式に情趣的表現を取り入れつつ、探幽による江戸狩野の道を準備した。一方、他の画派は、画風の形式的継承のなかに創造性を見失ってしまい、創始者を中心とした同時代グループとしての役割の方が強い。地域的に見れば、これら絵画活動の中心は京坂地方であった。等伯は能登（石川県）七尾の出身であり、山口の雲谷庵を再興した等顔は肥後（熊本県）の出身であったが、おもなる活躍地は京坂地方であった。これらが地方に拡散定着し、また新たな運動も加えて、全国的な規模で絵画活動が勃興するためには、江戸時代を待たねばならなかった。

●**書・工芸**　書においては豊臣秀吉自筆書状の自由奔放な書きぶりに、近世書道の黎明を予感することができる。伝統書道は沈滞しきっていたが、ただ和様では平安書道に直接依拠する傾向が生まれ、古筆手鑑が多く制作された。寛永の三筆と称される*近衛信尹、*本阿弥光悦、*松花堂昭乗の書は、こうした趨勢のなかから生まれたものであった。慶長一九年（一六一四）に没した信尹は、もっとも早く桃山精神を書に定着させた書家であり、その明るさ力強さは、寛永期まで活躍を続けた光悦、昭乗にも共通している。

工芸は人間生活を重視する時代性を反映して、各分野ですぐれた展開を見た。城郭や邸宅の大規模な造営に伴って、建築装飾としての工芸が発達、漆工では都久夫須麻神社拝殿などに見られる、いわゆる高台寺蒔絵の様式が完成、調度品にも応用されて、技術偏重の室町蒔絵が失っていた豪華でのびやかな美を取り戻した。金工でも建築装飾としての飾り金具のほか、茶の湯とともに釜が発達し、芦屋釜、天明釜にすぐれた作品が現われたほか、京都に京釜が成立して名越善正など釜師が出た。染織では小袖の一般化に従って絵模様が愛好されるようになり、前代に成立した辻が花染が非常なる流行を示した。また刺繡、摺箔、両者を併用した縫箔など、豊富になった技法を駆使して、片身替りなど斬新な意匠、豊かな装飾性をもつ能衣装は、桃山工芸の華となった。陶芸も茶の湯の盛行を契機にすぐれた高揚を見せた。楽家の初代長次郎は利休の指導を得て楽焼茶碗を創出、桃山のおおらかさを個性的に表現した。この中国陶磁の規範を離れて、日本独自の茶陶を作ろうとする意識は、多くのすぐれた作品を生み出した黄瀬戸、絵志野、鼠志野、織部、瀬戸黒などにも共通するものであった。

このように桃山工芸は建築・絵画に勝るとも劣らない発展を見せたが、その結果として卓越した工人は信長・秀吉から「天下一」の称号を獲得するに至った。これは工人の社会的地位の向上と、一般的に希薄であった工人たちの個性への自覚を意味した。〈河野元昭〉

母屋　もや

古代の日本建築の間取りは一般に大きな梁をかけた中心部分と、その周囲の庇からなりたっており、この中心部分を母屋（身屋・身舎とも書く）とよび、庇や孫庇（庇からさらに外側に葺き下ろした庇）と区別する。また母屋の桁行の柱間の数を何間、庇の設けられた側面の数を何面と数え、「五間四面」というような表示で建物の規模を表わすことがあり、間面記法とよばれる。現在の建築技術の用語では、母屋は棟木と桁の中間にあって垂木をささえる役目をする部材をさすが、これは古代建築の母屋の周囲の柱の上に架された母屋桁を簡略化して生まれた名称である。草葺屋根の構造では、母屋に相当する部材を屋中とよんでいる。〈大河直躬〉

模様　もよう

●歴史　縄文時代／弥生時代／古墳時代／飛鳥時代／奈良時代／平安時代／鎌倉時代／室町時代／桃山時代／江戸時代／明治以後／西洋　●模様の意味と分類　偶成的な模様／作意的な模様　●模様の形式　紋章／紋様／絵様

器物や衣装の表面に装飾その他の意味で施される形象。古来、われわれの祖先はよりよい生活を営むために数多くの器物を製作してきた。それらの器物や衣服には、時代や階級、使用目的などによってさまざまの異なった模様が施されたが、これらの模様のうちで一つとして意味なく表出されたものはない。たとえば、平安時代の阿弥陀堂内の装飾模様は、この世からなる極楽浄土を表わそうとしたものであるし、同じく衣服の模様においても天皇や殿上人など、身分や位階によって厳格な規定があった。さらに後世の庶民の衣料にも、吉祥寿福の祈願を託した模様を見出すことができる。このように模様は、純粋に美的効果にのみ奉仕するもののほかに、時としては気分象徴としての役割が課せられていたり、意味内容が託されている場合もある。さらにこれによって人々の生活感情や情操を豊かにすることができるともいえよう。このように考えてみると、模様が器物などに施されていることは、その器物の実用的な働き、つまり性能のよさを最大限発揮させるためになくてはならないものといえるだろう。人がなぜ模様を求めるかという問に対して、もう一つ生理学的・心理学的な立場にたった解答がある。それは人間が本来的にもつもので、空白に対して恐怖感をいだき、つねに空白を避けようとすることである。たとえば、白い壁を凝視していると目が疲れてくる。そのうちに目が知らず知らずこの白壁の表面に斑点・しみ・亀裂など変化している個所を見つけだしているのに気づくであろう。積極的な働きを必要としない場合でさえ、人の目はつねに何かしら拠りどころとなる個所を求めているのである。これがさらに意識的に模様が施されるとなると、それが手がかりとなって視覚を誘導し、対象の観照を深めるという役割のあることにも注目しなければならない。

模様というものが、人間の生活になくてはならないものであり、それを使用する人々の生活感情と密接な関係がある以上、そこには一つの時代に

共通の様式が現われてくるのは当然であろう。そこで日本を中心に模様の歴史を眺めてみよう。

●**歴史** 〔縄文時代〕 縄文は元来土器を成形する際、撚糸や貝殻で粘土を圧し潰すようにして密着させ、器面をなめらかにするという成形の工程から生まれた模様である。だが撚糸の太さ、撚り方の相違から土器に印される痕跡が種々の形に変わることを知り、人々はこれを次第に装飾として用いるようになったものと思われる。さらに縄文中期以後になると、渦巻文を中心とする曲線・直線の交錯した抽象模様、垂れ縄や結縄文、蛇や人面を表わした具象的な模様など、主題は多様化し、彫塑的な形態をとるものも現われた。こうして模様のなかには、呪術的なシンボルとして用いられたものではないかと思われるほど、神秘的で力強い気魄を感じさせるものが少なくない。

〔弥生時代〕 櫛歯状の器具を使って数本の平行線を一気に描いた篦書き文、あるいはこれを弧線でつないだ流水文・斜交文・鋸歯文など、この時代には端正な土器の形態に和して、単純で明快な線的な幾何模様が多い。これとともに、動物・人物・家屋などによって、ある種の説話的な内容を盛りこんだ絵画的な模様が銅鐸に現われてくる。

〔古墳時代〕 鋸歯・同心円・蕨手・直弧文などの幾何模様、楯・剣・靫・船などの器物模様、鳥・獣・人物などの動物人物模様とその種類は豊富に複雑になっていく。これらはいずれも古代信仰のシンボルとして用いられたものが多い。古墳時代も後期に入ると、大陸との活発な交渉や帰化人の影響を受けて、竜文・双鳳文・双獣文・唐草文など外来の模様が導入されてくる。

〔飛鳥時代〕 六世紀に伝来した仏教は国の保護を受けて盛んになり、寺院建築・仏像・仏具などの仏教美術が開花した。玉虫厨子の須弥座の上や、法隆寺金堂の釈迦三尊像の光背や脇侍などに見られる忍冬文はこの時代を代表する文様であるが、奈良時代を過ぎると花や葉などのモチーフが主体となり、次第に唐草本来の姿を消していく。そのほかには外来の狩猟文・蓮花文・雲文・四葉文などがある。

〔奈良時代〕 遣隋使、遣唐使の派遣によって大陸との文物の交流が活発になると、模様もますます種類を増し、唐を介して遠くペルシア、ローマなど西方の模様も、わが国に入ってくるようになった。古来からの伝統的な模様に加えて、牡丹・芍薬・忍冬・アカンサス・葡萄などの植物文、孔雀・獅子・虎・駱駝・象・羊などの動物文、狩猟人物・騎乗人物・楽人・軽業師などの人物文、鳳凰・十二支・宝相華・唐草などの空想的動植物文、幾何構成文・自然文など、まさに模様のすべてが一時に花開いた観を呈している。

〔平安時代〕 初期においては唐文化の様相濃い奈良時代の踏襲であって、模様の上でもあまり大きな変革は見られない。藤原一門が栄華を極めた後期に入ると、貴族文化の爛熟とともに、四季おりおりの草花や風物をとり入れた優美で繊細なわが国独特の模様が現われてくる。西本願寺の『三十六人家集』料紙は、これらの模様がもっとも多く表出された代表的な作品であろう。そのほかには仏像や仏具を装飾するために発達した切金の技法から、石畳・格子・亀甲・卍など幾何構成文、のちに紋章として広く発展する円文などがこの時代のおもな模様である。

〔鎌倉時代〕 公家から武家へと政治の実権が移るにつれて、模様においてもそのモチーフ自体にはたいした変化は見られないが、情趣的な表現からより写実的な表現に変化していく。州浜に菊、州浜に千鳥、扇散文などの知的な構成文、水辺の景色のなかに絵文字を書き入れた葦手絵模様などが好んで用いられた。

〔室町時代〕 前代からひきつづいての葦手絵模様、それに梅・菊・藤など日本人好みの植物に唐草を組合せてできた和風の唐草模様などがこの時代を代表する模様である。

〔桃山時代〕 時代の性格を反映して、模様も華やかで美しく、構成も自由奔放に大胆なものが現われてくる。またポルトガルやスペインなどヨーロッパとの貿易によって、南蛮人や鉄砲、カルタなど異国趣味の目新しい模様もみられる。しかし、なんといっても群を抜いて多いのは菊・薄・萩・桔梗・女郎花などを素材とした秋草模様であろう。高台寺蒔絵と呼ばれる桃山時代の漆芸にみられる秋草模様はその代表的なものである。

〔江戸時代〕 伝統的な模様が元禄時代を境として次第に類型化し技巧に走って衰退していく反面、新興商人の台頭によって生み出された町人文化は模様の上にも反映されて、今までにない新しいモチーフが数多く現出した。膳・盆・酒器などの日常用具、団扇・傘・太鼓・白粉刷子などの身近なもの、石曳き、田植、牛車を牽く人、踊る人など人間の生活場面をそのまま模様にしたものなど、実に種類が豊富で数え切れないほどである。そのほか、この時代の特長を表わすものとして、宗達・光琳ら琳派の芸術家たちの作品に見られる琳派模様、歌舞伎の人気役者の衣装から流行した歌舞伎模様、一七世紀ごろから織られ始めた絣の模様などがあり、今日のわれわれにもなじみ深いものがある。

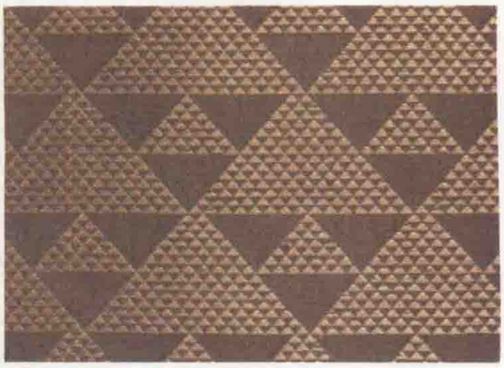
〔明治以後〕 自然主義的なモチーフは、より幾何学的に抽象的に形を変えて発展していく一方、今日では二〇世紀の機能主義的な物の考え方から、機能中心に装飾性を排除したものを尊ぶ傾向が強い。

〔西洋〕 次に西洋の模様がどのような流れをもって発展していったかを簡単に見てみると、エジプトを中心とする古代オリエント諸国においては、

模様

1

2



5

↓4

↓3

6

鳥獣文とロータスとロゼットをモチーフとした植物模様が主流を占めていた。それらは衣服・器物・家具などに使用されたが、次第に装飾性を生かして神殿の柱頭や壁画を彩色豊かに飾るようになる。フェニキア人によって伝達されたこれらエジプトやメソポタミアなどの模様は、ギリシア、ローマに入ってますます複雑で洗練されたものに発展していった。ギリシア建築の軒裏や破風には、のちに世界の各地で流行した忍冬模様の基盤がうかがえる。またこの時代を代表するアカンサスの葉をモチーフとした模様は、以後ヨーロッパのほとんどすべての工芸意匠でもっとも重要な役割を演じた。

中世になると、写実的なものより抽象的なものへ、構成も繊細で優美なものになっていった。模様の素材としては、葡萄・楓・樫・あざみ・釣鐘草・イチハツなどの植物模様のほかに鳥獣模様、組紐模様が使用された。

ギリシア、ローマの古典文化への復興と、人間復興を夢みるルネサンスの時代は、模様もそれを反映して自由濶達なものが多いが、建築や彫刻それ自体が主であって、模様はあくまでも付随的なものとしてしか使用されなかった。バロックを経て、ロココ、アンピールへと続く近世においては、バロックの荘重さ、活気あふれる豊かさ、ロココの軽快・優美な美しさ、アンピールの厳格で重厚な美と様式的にはその時々の好みに応じて変化が見られるにしても、いずれも装飾過剰で、鳥獣・貝殻・花・樹葉などをあしらった動的でリズミカルな模様が好まれた。また一方では、東洋趣味が流行し、中国風の唐草模様や人物模様などが、家具や調度品に取り入れられた。

●模様の意味と分類　一般に模様といっても、その意味する範囲はきわめて広い。模様の数が多いばかりでなく、人さまざまの立場によってとらえ方が異なっているからである。そこで模様をもっとも広い意味でとらえながら、日本を中心にできうるかぎり合理的に分類してみたい。

〔偶成的な模様〕(1)材料から生まれた模様　人間が意識的に施した模様に対して、器物を製作していく工程や、材料の中から偶然に模様が生まれることがあるが、これを偶成的な模様とよぶ。たとえば、確かな選材眼によって選ばれた材料を用いて木工作品を作るときに、機能の面からの考慮と同時に、人の美的感覚が働き、柾目や板目の美しさがおのずから見出され、工作に利用されるといった場合である。こうした木目模様は、今日一般に模様とよばれるものとは性格を異にしたもので

7. 牡丹・蝶唐草　8. 秋草模様　いわゆる高台寺蒔絵による歌書箪笥(桃山時代)　9. 小袖模様(江戸時代)　10. 白地秋草模様描絵(江戸前期)　小袖に表わされた秋草模様　通称「冬木小袖」

9

7

↓8

10

1. 流水文　長頸壷形土器(弥生中期)　奈良県立公苑考古博物館　2. 蕨手文鉢形土器(縄文中期)長野　井戸尻考古館　3. 忍冬文　4. 宝相華文　鎌倉時代の華鬘　5. 鱗文　6. 波に千鳥文

あるかもしれない。しかし自然の模様を生かそうとした人の感覚が働いて作られたもので、これも一つの模様といえるであろう。

(2)技術から生まれた模様　器物を製作する工程から生じた模様である。とりわけ「織る」とか「編む」といった技術からなりたっている織物や籠細工には、この種の模様がきわめて多い。たとえば織物における平織からは、自然に縞や格子の模様が生み出され、また羅では組織の線が斜めに走る性格から菱模様が織り出される。やがて織り出された模様に関心が深まると、意識的に色糸を用いたり、織法を工夫したりして、より効果的に表現しようとするようになる。ときにはこれらの模様を、織物以外の他の工芸品の装飾に用いることもなる。網目を結ぶことによって生まれた菱・亀甲・七宝つなぎ、また日本最古の縄文土器の模様などはその典型である。

(3)自然の力によって生まれた模様　特定の技術を駆使してある材料を加工し、工芸作品を完成する。しかしその過程において、さらに人為を越えた自然の力が加わることによってことに模様に思いがけない新しい面が生み出されることがある。たとえば作陶において、窯入れ直前までは作品のできばえは陶工の腕にかかるが、いったん窯に入れると、陶工の長年月の経験による予想を越えた自然の力が大きく作用する。その成果は窯出しのときまで何人も知りえないのである。そのようにしてできた模様に、備前焼の「火襷」、中国の茶碗の「曜変」「油滴」などがある。

〔作意的な模様〕(1)主題　偶成的な模様に対して工人が意識的に施した装飾模様をさす。ふつう一般に模様と呼ばれているものはすべてがこれにあたる。これを分類すると、幾何学模様・抽象模様・具象模様の三種に大別される。

幾何学模様は点・線から構成された純粋に無機的な模様で、縞・格子・立涌・鋸歯・水玉などがその典型的なものである。外形上幾何学模様と抽象模様を区別することは困難であるが、抽象模様は元来自然のある対象を抽象的に表現したもので、形式は幾何学模様に近いが、本質的には有機的な模様である点が異なっている。

抽象模様は象徴としての役割を課せられたものが多い。模様に呪術的ないし宗教的意味内容を託した場合、あからさまな外観上の特徴を故意に隠し、神秘的な力を添えようとする傾向がみられる。オリエントや古代中国にはこの種の抽象模様が多い。また唐草模様などには植物としての純然たる特色が備わっているが、その本来的な特質は

植物としての形象にあるのではなく、抽象的な唐草軸のリズミカルな動きにある。この種のものをも抽象模様のうちに含めて考えるべきであろう。

具象模様は動物・植物・天象・器物など自然界のさまざまな具体的な対象を主題に取り上げた模様で、日本の模様の大半はこれに属している。

⑵意味内容　器物に施された模様はただ美しく、空間を充塡していればよいというだけでなく、特別の時代や国・社会の思想を反映し、器物の用途やそれを使用する人々のもつ特定の観念、伝統的な感じ方、さまざまの教養などによる深い意味内容をひそめている。

①シンボル　キリスト教の鳩・葡萄・十字、仏教の蓮華や卍など、おもに宗教関係の模様に多い。つまり動植物あるいは幾何学的な形象の中に信仰上の意味の存在を認めようとするものである。

②吉祥模様　松竹梅・鶴亀・松喰鶴・宝尽など、めでたい模様を集めたものを吉祥模様といい、ことに結婚や出産の祝儀、その他よろこびの行事に伴う道具類に施されることが多い。

③歌絵　日本独自の模様方式である。つまり日ごろ座右とする手箱や硯箱、あるいは衣装に古歌から抽出した模様を施したもの。ここには古来、身分卑しからぬものの教養であった古典文学の、とくに和歌を手だてとして、現実の生活のなかにも風雅の道を求めようとしたことがうかがえる。元来これは平安貴族の一種の遊びで、人々にその模様を見せてこれがどんな歌にもとづいた模様かをあてさせ、ひそかに相手の教養度を測ったり、あるいは歌意を説明して自慢したりしたものである。その後、時代とともに教養が低下し、次第に文字が書き加えられ、その数が多くなり、ついにはきわめて有名な和歌に素材が限定されるようになった。

④葦手絵　葦手絵模様も日本独特の形式である。あたかも岩や葦を描いているかのように画中に文字が挿入されているのをさす。これもさきの歌絵と同じく平安時代貴族の趣向であり、画中の文字を探って歌をあて、絵を解す一種の遊びである。ところが時代が下り人々の古典に対する教養が薄らぐと絵解きが困難となり、ことさら文字を画中に隠すようなことをしなくなり、文字を散らし書く文字模様というべきものに変容する。文字を模様に使った例はごく最近まで外国ではあまり見られなかった。もっともアラベスク模様には唐草にアラビア文字が結びついたものがあり、ヨーロッパ中世の書物には美しい花文字で飾られたものがあるが、いずれも限られた分野に用いられたもので、日本の葦手絵や文字模様のように、模様のなかで完全に独立した地位を与えられているものはみられない。これは歌絵や次の物語絵などとともに、日本の模様の文学性、とりわけその情趣的性格を物語るものであろう。

⑤物語絵　ある著名な物語、たとえば『伊勢物語』や『源氏物語』などの一節に取材し、物語にちなむ事物を模様としたもの。沢辺に咲きそろう杜若に八つ橋を配して『伊勢物語』を思い起こさせ、牛車に夕顔の白い花の一枝をそえて『源氏物語』「夕顔」の一段をしのばせるなどがあげられよう。ヨーロッパのこうした物語絵的な模様では、たとえそれが器物に施された模様であっても、その物語の一場面をそのまま挿絵的に扱う場合がほとんどである。たとえば、ギリシアの赤絵や黒絵の壺に見られる神話を題材にした模様がその典型である。日本の物語絵では、前述のように『伊勢物語』や『源氏物語』に題材をとりながら、叙事的なものに走ることなく、草花に託して物語の抒情を訴えるというきわめて象徴的な表出法をとるところに特色がある。日本の模様の情趣的な性格は、このような物語絵においても顕著であるといえよう。

⑥隠語模様　この模様は歌絵・葦手絵・物語絵などと同様、謎解き模様の一つである。江戸時代に入って庶民の力が台頭してくると、庶民の好みに合った遊戯的な模様が現われてきた。黄表紙をはじめとする庶民文学にしばしば見出す語呂の合った語句を模様にしようとする傾向がみられる。たとえば吉祥模様の一つとして賞用された南天模様は、「難転」とかけて「難を転じて幸となす」と解いたものである。また有名な鎌輪ぬ模様も、当時の町奴が「かまやせぬ」と粋がって染め出した浴衣の模様である。そのほか、歌舞伎の舞台衣装から生まれて流行した「よき・琴・菊」模様、「鎌い枡」模様などがある。隠語模様にはこういった語呂を合わせたもののほか、分析型とでもよぶ模様がある。たとえば指樽に蒔絵で水鳥の模様を表わしたものは、入れる酒の文字を分析して水に酉、すなわち水鳥の模様を施して洒落たものである。いずれもいかにも江戸時代の庶民気質を映したもので、題材が奇抜であり、謎解きの興味があり、まことに粋な内容を含み、新鮮で発剌とした感がある。

模様の形式　模様にはその配置のしかた、使い方によってその形式を分類することが可能で、いずれの模様も次のどれかに当てはまる。

〔紋章〕　紋章は家柄や団体の目じるしとして、洋の東西期せずして一二世紀に成立したものであるが、ここでいう形式としての紋章はかならずしも紋章自体をさすものではない。

⑴対称形　モチーフを対称形に布置して、これによって紋章と似た形式となるものである。たとえば、奈良時代の正倉院裂に見られるように、花樹の下に鳥獣を対称形に配して、これを花輪がとりかこむ形式などがあげられよう。これはイランの聖樹模様の変形で、シルク・ロードを経て中国の隋・唐に伝えられ、さらに日本にもたらされたものである。この形式はほかに有職模様の桐竹鳳凰模様が伝統的に用いられた程度で、日本ではあまり使用されなかったようである。むしろ厳格な左右対称形を避ける傾向にあった。

⑵団花形　小花文を中心として、これから放射状に模様が展開し、一個の大きな花模様にみえる形式である。中国の唐代に流行し、日本では奈良時代の錦や綾に数多くみられ、また漆絵や螺鈿・平文などにも用いられている。きわめて組織的で数学的な構造の団花形は、元来は織物模様なのであろう。平安時代以降は有職模様の浮線綾とか八つ藤丸紋などの形で存続する。

〔紋様〕　紋章ではないが、これに似た整然とした形式の模様を「紋様」とよぶことにする。紋様は通常、縁飾りとか地紋などに用いられることが多い。たとえば、連珠紋・剣巴紋・唐草紋などのように、左右の方向に展開させて縁飾りとする場合などである。唐草紋のように線的展開を示すものと、水玉・鱗・亀甲つなぎ・麻葉つなぎなど面的展開を示すものがある。これは一個または二個の比較的単純な形のモチーフを連続したり反復したりして全面を均等に充塡する模様で、地紋としての役割をもつものが多い。

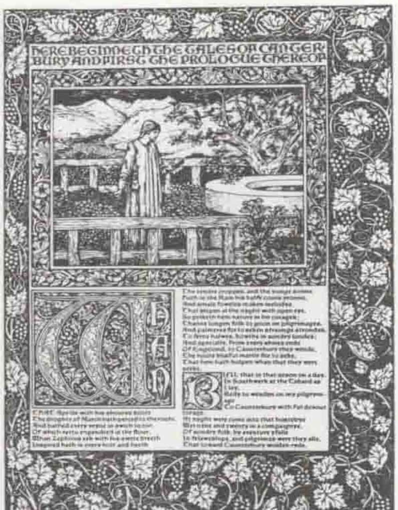
〔絵様〕　絵画に近い写生的な表現と、絵画のような自由な形式にもとづいた模様をさす。ことに日本の模様にこの形式が多いのは、模様に季節感とか詩情というような心の世界をより的確に表現しようとする思想の表れであろう。〈吉村元雄〉

モラレス　Luis de Morales　(一五〇〇―八六)　スペインの画家。南西部のバダホスで生まれ、同地で没した。ことにその前半生については不明の点が多いが、同地でフランドル派の画家ストゥルミオについて学んだらしく、エナメル仕上げの技法もその影響と思われる。複雑で緊張した彼の構図は*レオナルド・ダ・ビンチから来たものだが、激しい明暗の対照や、崩れるような姿体、細長くのびたプロポーションなど、イタリアの*マニエリズモの影響と、彼自身の激しい個性にもとづく独特の性格が見られ、エル・*グレコを先駆する神秘的な作品を描いた。細心の仕上げによって暖い宗教感情を盛りこみ、聖人（エル・ディビノ）の名で呼ばれた。ポルトガルとの国境沿いの多くの教会に祭壇画をのこし、バダホスの司教で彼の保護者でもあったホアン・デ・リベラの肖像を数多く描いた。マドリードのサン・フェルナンド・アカデミーやロンドンのナショナル・ギャラリーにのこる『エッセ・ホモ』『聖母子像』『ピエタ』など彼の好んで描いたテーマである。〈北原一也〉

モランディ　Giorgio Morandi　(一八九〇―一九六四)　イタリアの画家。七月二〇日イタリア北部ボローニャに生まれ、同地の美術学校に学んだ。はじめセザンヌを理想において限定された対象だけを扱い、その造形性を深く追求して、静物を主として描いた。一九一二年、未来派運動に短期間参加し、一九一八―二〇年には形而上派に加わり、*カッラや*キリコらとともにその運動を進めた。のち「バローリ・プラスティチ」に参加したが、本質的に現代絵画の動向に深くかかわることなく、つねに孤独な瞑想的作風と確かな造形のなかに静かで深みのある世界を創りあげた。三〇―五〇年、ボローニャ美術学校校長を勤め、四八年ベネチア・ビエンナーレで大賞を受賞。終生故郷を離れることなく、六月一八日ボローニャで没。〈大島辰雄〉

森川杜園　もりかわとえん　(一八二〇―九四)　彫刻家。文政三年六月二六日奈良に生まれる。奈良彫人形として知られる一刀彫の名人で、簡単な刀法によって写実感を示す独特の彫技を発揮した。明治一〇年（一八七七）第一回内国勧業博覧会に『蘭陵王』『鹿』を、一四年の第二回には『竜燈鬼』を出品して妙技一等賞を得た。動物、ことに鹿の制作に巧みで、二六年のシカゴ万国博覧会には七三歳で『牝牡鹿』の大作を出品した。一方、古彫刻の模作に長じ、明治八年には吉野如意輪堂の扉を模造、町田久成に認められて正倉院御物の模造にも従事した。明治二七年七月一五日没したが、死ぬまで伝統的彫技を振るって名声を博した、地方的作家としてはめずらしい存在だった。〈佐藤昭夫〉

モリス　William Morris　(一八三四―九六)　イギリスの詩人・工芸家。また社会主義者としての運動も注目される。三月二四日エセックス州に生まれ、マールボロ・カレッジを経て、オックスフォード大学エクシター・カレッジ(一八五三―五五)に学んだ。ここで*バーン・ジョーンズと交友を結び、また*ラスキンの思想に触れ、とりわけゴシック建築への関心を深めた。はじめ建築家を志してストリートの事務所へ入ったが（一八五六）、*ロセッティ



モリス　彼がデザインし，バーン＝ジョーンズの挿絵を配した「カンタベリー物語」（いわゆるケルムスコット・チョーサー）の序章

のすすめで画家志望に転ずる。一八五〇年代の終りには、広く生活環境の美化を目ざすようになり、六一年、知人たちと語らってモリス・マーシャル・フォークナー商会を設立、壁面装飾からステンドグラス・家具・金工に至る室内装飾のいっさいと取組んだ。商会は七五年にはモリス単独の管理になり、モリス商会と改称される。七七年には最初の講演「装飾芸術」をおこない、また古代建築保存協会を設立するなど、対社会的なアピールが始まる。詩人としてもすでに『ジェイソンの生涯と死』などで知られていたが、文学におけるその唯美主義的傾向は、工芸家としてのモリスの中世礼賛と交錯しつつ、やがては一九世紀文明への批判という形をとることになる。すなわち、モリスが相対する社会とは、産業革命が招来した愚かしい機械の時代、そして貧富の差の極端な時代である。日々の労働が創造の喜びに包まれた、かつての時代を復興するため、彼としては社会変革からとりかかる必要があり、社会主義を宣言して政治活動に身を投じる。この時期の文学作品には『ユートピアだより』(一八九〇)がある。工芸方面の仕事も多くの領域にわたってつづけられた。彼の仕事そのものが二〇世紀に向けての工芸の道を切り開いたとはいいがたく、多分に懐古的な傾向さえみられるが、八〇年代に入ってモリスの教えに刺激された各種工芸家の組織が形成され、近代デザイン運動の発端をつくった。この動きは*アーツ・アンド・クラフツ・ムーブメントと呼ばれる。晩年にはハマースミスにケルムスコット印刷所を設立(一八九〇)、印刷・造本の仕事に没頭した。ここではケルムスコット版チョーサーとして知られる『カンタベリー物語』などが印刷された。このケルムスコット版チョーサーの製作には約二年を費やし、九六年六月に完成したが、同年一〇月三日同地に没した。モリスの思想は大正から昭和の初期にかけて日本に紹介され、各方面に大きな影響を与えた。日本の民芸運動も、モリスの理念の展開としてとらえられる。〈高見堅志郎〉

□モリス著、中橋一夫訳『民衆の芸術』(一九五三・岩波書店)　▽松村達雄訳『ユートピアだより』(岩波文庫)

モリゾ Berthe Morisot (一八四一―九五) フランスの女流画家。父がブールジュの知事をしていたときに一月一四日同地で生まれ、パリに移って教養ある裕福な家庭で育った。幼少から絵を好んで*コローの教えをうけたが、やがて*マネと知り合い、その影響下に印象派の画家たちと交際、一八七四年に始まった印象派のグループ展には最初から参加してその一員となり、八六年の第八回展に至るまで第四回展(一八七九)を休んだだけで毎回出品した。また一八七四年マネの弟ウージェーヌと結婚したためもあって、ことのほかマネにかわいがられ、『バルコン』や『休息』など、たびたびマネの作品のモデルにされた。一八八一―八二年イタリア各地をおとずれる。その作品はコローの感化をとどめた初期の風景画から、次第に印象派の明るい色調に進み、室内外の家庭的情景や静物画を自由軽快な筆致で描いて、いかにも女性らしい繊細甘美な感覚を示した。なお、水彩画にも長じ、油絵に劣らぬ軽妙な佳作を残している。三月二日パリで没した。〈富山秀男〉

モリゾ「若い娘の肖像」(1885)　油彩　パリ　プチ・パレ美術館

森狙仙 もりそせん (一七四七―一八二一) 江戸時代中―後期の画家。名号に守象、如寒斎がある。出身地は西ノ宮と推定されるが、長崎説、大坂説もある。大坂を中心に活躍、猿猴画を得意とする人気作家となった。はじめ父に画の指導を受け、やがて狩野派画家、山本如春斎についたが、京都で活躍していた*円山応挙の影響を受けて独自の画風を確立した。その時期は天明六年(一七八六)の『猿図』(西園寺家旧蔵)によって、三〇歳代後半と推定される。緻密な写生的描法による猿や鹿に、擬人化を加えて平明なユーモアを画面に定着させ、さらにそれらの観念的組合せによって、大画面障屏画に腕をふるった。寛政二年(一七九〇)版『浪華郷友録』画家部に載っており、このころすでに社会的評価を得ていたことがわかる。文化四年(一八〇七)ごろまで使用していた祖仙を狙仙に改め、簡粗な水墨技法による動物画にも画域を広げた。代表作に『雪中獣禽図襖』(京都・広誠院)、『鹿猿図』双幅(東京国立博物館蔵)がある。文政四年七月二一日没。跡を兄周峯の子森徹山(一七七五―一八四一)がつぎ、森派を形成したが、技法的には円山派とあまり変らないものになった。〈河野元昭〉

森田恒友 もりたつねとも (一八八一―一九三三) 洋画家。明治一四年四月埼玉県に生まれる。明治三一年(一八九八)ごろ上京して*小山正太郎の不同舎に学ぶ。三九年東京美術学校西洋画科を卒業し、翌年*山本鼎・*石井柏亭らと美術誌『方寸』を創刊、この年第一回文展に出品する。太平洋画会展にも出品。大正三―四年(一九一四―一五)渡欧し、セザンヌらの影響をうけた。帰国の年に二科会会員となり、翌年、再興日本美術院洋画部の同人となったが、やがて両方とも退会し、一一年同志と春陽会を創立した。代表作は『フランス風景』『城址』などで、後年は詩趣に富む水墨風景画で知られる。『平野雅筆』『恒友画談』などの著書がある。昭和八年四月八日没。〈小倉忠夫〉

モール織 ―おり 名物裂の中に数えられている織物の一つ。この名は一六世紀にインドに興ったムガール帝国(一五〇四―一七〇七)から出ているといわれる。この時代はインドの織物がもっとも目ざましい発達をした時代で、強いペルシアの影響の下で豊かな繊維材料を用い、特に金銀糸を織込んだ華麗な織物が作られた。わが国に伝来したモール織は、縞状の絹地に金銀糸を織込んで小型の花模様を織出したものが多く、金糸の入ったものを金モール、銀糸の入ったものを銀モールと称しているが、ほかにかなり大型の花模様を織出したものもあり、総じてインド、ペルシアなどから輸入された一七世紀ごろの外来裂をモールと称していたようである。別にわが国で作られる綿入りの金襴で、主として雛人形の衣装などに用いる下級品をモール織と呼んでいることもある。〈山辺知行〉

モレリ Giovanni Morelli (一八一六―九一) イタリアの芸術学者・政治家。通常イワン・レルモリエフ Ivan Lermoliev という筆名を用いた。ベロナに生まれ、ミラノで没した。はじめミュンヘン、ベルリンで解剖学を学び、フィレンツェ、ローマでルネサンス絵画を研究。一八四八年ロンバルディアの革命に協力し、七三年上院議員となる。「モレリ式方法」といわれる絵画鑑識法の提唱者として知られ、『イタリア絵画に関する芸術批評的研究』(一八九〇―九三)を著した。その方法は、ある画家固有の造形法は画面構成上あまり重要でない部分(人体の耳・指・爪などの末梢部分)にかえって特色が現われるとし、これらの部分的観察によって未詳の作者を判別する方法である。これを彼は科学的実験的方法だと主張したが、それらの部分は伝承的技法による場合が多く、直観的判断を締め出せないとの反論もある。〈野村太郎〉

モロー Gustave Moreau (一八二六―九八) フランスの画家。四月六日建築家の子としてパリで生まれ、二〇歳のとき画家を志してピコに師事したが、二年後*シャッセリオの作品に傾倒して親交を結び、アングルの新古典風の端正な素描と、ロマン派のドラクロアの華麗な色彩表現、また両者を融合するシャッセリオの作風からそれぞれいちじるしい影響を受けた。そして一八五二年『ピエタ』でサロンにデビュー後は、五七年から二年間イタリアに遊学してカルパッチョやミケランジェロにひかれ、ルネサンス絵画を学ぶ。一八八五年オランダをおとずれ、*レンブラントに傾倒。以後、終始一貫して神話や聖書に取材した幻想的作品を描きつづけた。その作風は自然の客観的描写にたよらず、むしろ孤独のうちに自己の内的感情をうたったものだが、その神韻をはらんだような細緻な構成と鮮烈な色彩の躍動は、独自の象徴的・耽美的表現世界を築いたものといえる。また九二年からパリの美術学校の教授として多くの後進を育てたが、その自由で進歩的な教育法が、

モロー　「オルフェウスの首をもつトラキアの娘」(1865)　油彩 155×100 cm　ルーブル美術館　ここには後年彼の好んで描いた「サロメ」の主題の原形が見られる

＊マチス、＊ルオー、＊マルケら次代の俊秀を生んだことは有名であり、その点彼は象徴主義ないし超現実主義の先駆的作家とされる以外に、二〇世紀絵画の扉を開いた偉大な指導者でもあった。四月一八日パリで死去。なお、生前ほとんど手放すことのなかった彼の遺作、素描・水彩・油絵あわせて七〇〇〇点の作品は、遺言により邸宅とともにフランス政府に寄贈され、現在「モロー美術館」として一般に公開されている。〈富山秀男〉

モローニ　**Giovanni Battista Moroni**　（一五二三ごろ－七八）イタリアのロンバルディアの画家。ベルガモ地方のアルビーノ近郊に生まれた。モレット・ダ・ブレッシア　**Moretto da Brescia**　（一四九八－一五五四）に師事し、＊ベネチア派の影響も受けた。とくに肖像画にすぐれた才能を発揮し、冷静で緻密な観察による性格描出が、きびしいリアリズムと金属的な彩賦法による堅固な技法にささえられ、この分野で多くの傑作を残した。こんにち彼の作品は、ミラノはもとより、ロンドン、ベルリン、ドレスデンなどヨーロッパ各地にみられるが、『紳士像』（一五五四）や『アントニオ・ナバジェロの肖像』（一五六五・ブレラ美術館）、ロンドン、ナショナル・ギャラリーの『裁断師』などが名高い。宗教画の作品も少なくないが、肖像画ほどの卓越性は認められない。〈久保尋二〉

門　もん　建築の敷地の入口、都市や聖所の入口などにつくられる構造物で、人や乗物の出入を制御し、また内部の空間や出入りする人の身分を象徴する役目を果たす。

〔日本〕＊鳥居も門の一種であるが、もっと本格的な建築構造をもつ門が日本でつくられるのは、飛鳥時代に中国の建築様式が輸入されてから後で、これ以降門の軸部の構造と屋根の形によって以下に記すような多様な門の形式が生まれた。

(1)四脚門　「よつあしもん」ともいう。本柱二本の前後に二本ずつ側柱を立て、それらの上部を梁でつなぎ＊平入の屋根をかけた門で、社寺の小規模な門や貴族住宅の正門に使われる。(2)八脚門　四脚門の間口の柱間が三間になったもので、前後の側柱が計八本あることによる名称。社寺の主要な門に使う。ふつう中央の柱間を出入口にし扉をつける。八脚門より大規模な間口が五間の門は大内裏に使われ、中央三間を扉口とするので五間三戸の門という。(3)楼門　四脚門や八脚門を二階建にし、二階の周囲に縁をめぐらした形式のものを楼門と呼び、中世以降の社寺の正門にもっとも多く使われる。(4)仁王門　八脚門や楼門では左右の柱間に仁王像を安置することが多く、そのような場合は仁王門とも呼ばれる。また神社では随身像を安置し、これを随身（神）門という。(5)重層門　間口が五間以上の門では、下層の周囲にも屋根をつけるのがふつうで、このように下層に屋根をつけたものは楼門といわずに重層門という。大寺院の正門に多く使われており、東大寺南大門では五間三戸、法隆寺中門では四間二戸である。(6)三門　禅宗の大寺院の正門は五間三戸の重層門が多く、これを三門という。三解脱門の略であるが、山門と記すことも多い。(7)中門　寺院の外郭に設けるものを大門、それに対して、内郭の回廊に設けるものを中門という。寺院の中門には楼門が多いが、＊寝殿造の中門は屋根をすこし高くしただけの簡単なものである。(8)棟門　「むなもん」ともいう。四脚門に似た形で本柱が棟木まで延びているものや、側柱がなくて本柱二本だけで棟木を支えるものを棟門と呼び、貴族住宅に使われる。本柱に腕木をさしたものは腕木門ともいう。(9)薬医門　本柱二本の後方に側柱二本を立てその上に梁をかけた門をいい、江戸時代の大名屋敷や社寺に多く使われている。間口三間のものもある。(10)上土門　棟門の屋根を土を盛り上げて葺いたもの。(11)高麗門　屋根の幅の細い薬医門の後側に控柱を立て、本柱と控柱の門にも屋根をかけた形式で、城の門に多い。

そのほか屋根をかけない略式の門に塀重門、冠木門、釘貫門がある。門の屋根はふつう切妻造か入母屋造であるが、唐破風形のものは＊唐門という。また門の左右に長屋をつけた＊長屋門や番所をつけた門もある。勅使門、御成門、大手門などは使用目的による名称である。〈大河直躬〉

〔東洋〕神殿・寺院・宮殿・城郭・都市などの防備を固め、威厳を高める目的で、しばしばりっぱな門が建てられた。古代の西アジアでは左右に方形の塔を構え、中央にアーチ状開口を設ける形式が普遍的で、バビロンのイシュタル門が典型例といえる。ペルセポリス宮殿の「万国の門」は内部に広間を備え正門と背面に各一対の人面獣身像を添えた大建築であった。中世になると防備を主眼とする城門や市門がいちじるしい発展を遂げた。イスラムの寺院や霊廟の門は初期には簡素であったが、一四、五世紀ごろから、正面に向かって大アーチを開き、その背後に半ドームを架し、立面の外形を縦長の長方形とするイワーン形式の門が普及した。イスファハンの「王のモスク」やシカンドラの「アクバル廟」に見るごとく、この種の門は半ドームの内部にスタラクタイト装飾を、屋上にミナレットを伴うことが多い。古代のインドでは、特異な例として、ストゥーパをとり囲むベディカー（欄楯）に設けられた鳥居状の門（トーラナ）が注目される。ヒンズー教寺院の門はとくに南インドにおいて顕著な発展を示し、長方形平面の軀体の上に四角錐台状の高塔を載せ、その表面を神像・人物像・鳥獣像などで埋め尽くす石造の門楼建築（ゴープラム）が出現した。タンジョールやマトゥラーの大寺院に見るごとく、ゴープラムは本殿を囲む二重、三重の回廊の各辺にそびえ立ち、高さが六〇メートルを越えるものもあった。

一方、中国においては古代以来、単層または重層の瓦葺屋根をもつ木造の門が多用されてきた。とくに注目されるのは帝都の羅城に設けられる門で、たとえば唐代の長安には明徳門ほか一二門、明代から清代へ継承された北京には外城に永定門ほか六門、内城に正陽門ほか八門があり、これらは塼（煉瓦）造の基台にボールト状の通路を開き、その上に木造の楼閣を置く形式である。北京の紫禁城は城壁上のみならずその内外にも多数の門を有するが、南面中央の午門はとりわけ壮麗で、凹字形平面をもつ基台の高さが一二メートル余、三本の通路の奥行が三六メートル、基台上には桁行九間×梁行五間（五五メートル×二三メートル）の中楼をはじめ計五棟の重層木造楼閣が立ち並ぶ。〈石井　昭〉

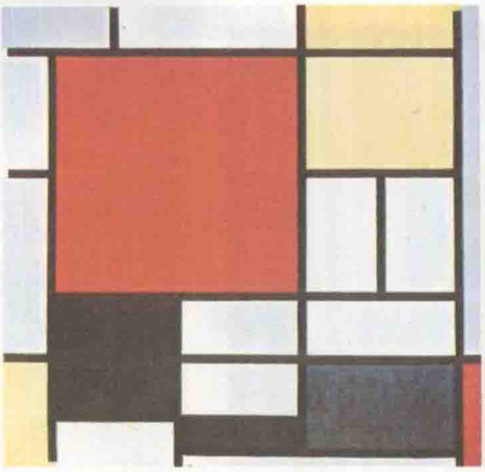
門　〈右〉法隆寺東大門　八脚門の古い例で奈良時代の建築。前後に四本ずつ側柱が立つ。国宝　〈左〉輪王寺大猷院霊廟皇嘉門　江戸時代に中国から伝わった新しい門の形式で、アーチ形の入口があり、竜宮門とも呼ばれた。重文

モンティセリ「ルネ夫人の肖像」(1871) 油彩 64.3×53.8cm リヨン美術館 レンブラントの色調を思わせる晩年に近いころの作品

モンティセリ Adolphe Monticelli (一八二四—八六) フランスの画家。一〇月一四日マルセイユに生まれる。イタリアの旧家の子孫である彼は、一八四六—四八年と一八六三—七〇年のパリ滞在以外はほとんどマルセイユをはなれず制作を続け、六月二九日同地で没した。*ワトー、*ベロネーゼ、*レンブラントらの影響、同時代の画家では*ドラクロア、*クールベの影響がみられるが、晩年の一〇年間に独自の絵画世界を築きあげる。油彩のあらゆる描法を修得し、ことに厚塗りのマチエールには独特の輝きがみられ、暗い光を発するあざやかな色彩の表現には、印象主義を予告しながら、すでに表現主義の世界に達している。「私は五〇年後のために描くのだ」と彼は予言した。*ゴッホへの影響は強く、ゴッホ自身「モンティセリは私に色の扱い方を教えてくれた」と記している。花、風景、肖像、旅芝居の道化などは、色彩の錬金術によって、絵画的な光の中に精神性を獲得している。〈小川栄二〉

モンドリアン Piet Mondrian (一八七二—一九四四) オランダの画家。*カンディンスキーとならんで、現代抽象絵画の先駆者。三月七日アムステルダム近郊のアメルスフォルトに生まれ、敬虔なカルビニストの家庭に育った。教師への道を義務づけられたが拒絶、一八九二年アムステルダムのアカデミーに入る。はじめ、自然主義的な色彩と構図で繊細な絵を描いていたが、マチスに感銘をうけ、一九〇八年ごろから明るい色彩を獲得する。一〇年パリに出て、キュビスムに触発されて、有名な『樹』の連作を描く。父の病のため帰国し、第一次大戦中『樹』からひきつづいた抽象への探求を掘り下げ、一五年、水平線と垂直線による構成に達する。*ドースブルクらと知り合い、『デ・スティル』(一九一七創刊) を刊行、理論的なエッセーをつづけて発表した。一九年パリにもどり、この水平線と垂直線による新造型主義的テーマを深める。二〇年、小冊子『新造型主義』(ネオ・プラスティシスム) を刊行、その理論を唱導する。灰色の地塗りは青に、そして二一年以来白となり、それは最後まで一貫する。二五年、*バウハウスから『新造型主義』の改訂ドイツ語版が出され、彼の名は世界に広まる。第二次大戦の危機を感じ三八年ロンドンへ、四〇年ニューヨークへ亡命。平面における色彩とフォルムの関係を時空間の束縛から解放しようとする彼は、しかし硬直におちいらず、つねに動的である。妥協のない全的な絵画追求の姿勢は、現代芸術の源流として多大の影響を与えている。代表作は『ブロードウェイ・ブギ・ウギ』(一九四二—四三・ニューヨーク近代美術館) など。二月一日ニューヨークで没。〈小川栄二〉

Ⓛ H・L・C・ヤッフェ解説、乾由明訳『モンドリアン』(一九七一・美術出版社)



モンドリアン「赤、黄、青と黒の構図」(1921) 油彩 59.5×59.5cm ハーグ市立美術館 彼の唱える「新造形主義」を知るにふさわしい作品

ヤ

ヤウレンスキー Alexej von Jawlensky (一八六四—一九四一) ドイツを主活動地としたロシア出身の画家。三月二五日クスロボに生まれ、モスクワの陸軍幼年学校を卒業後、ペテルブルグ・アカデミーの*レービンの教室に学んだ。一八九六年よりミュンヘンに移って研究をつづけた。ブルターニュ、プロバンス滞在 (一九〇五) を機に*ナビ派を知り、のちさらに*マチスの色彩に触発された。一九〇九年、*カンディンスキーらとミュンヘンの新美術家同盟の結成に加わり、のち急速に「青騎士」表現派グループとの接触を深めていった。彼の強い輪郭、あざやかな色調による人物や風景の表現は、その源にスラブ型篤信者の熱っぽい情念を感じさせる。とくに一九一七年ころから最晩年にわたる、単純な幾何学的パターンに煮つめた多数の『顔』の連作においては、そのなかに神秘的な霊性の芸術的シンボル化を追求しつづけた。二一年以後はウィースバーデンに住み、四一年三月一五日同地で没した。〈松谷 彊〉

薬師寺 やくしじ 奈良市西ノ京町。『日本書紀』や『東塔擦銘』(とうとうさつめい) によれば、天武天皇九年 (六八〇) 皇后が病気になられたので、天皇が一寺の建立を発願された。皇后の病はいえたが、天皇の方は発願を実現されぬままに朱鳥元年 (六八六) 崩御された。即位して持統天皇となられた皇后は、亡夫の遺志をついで藤原京内に占地し、現在の橿原市木殿 (きどの) に興されたのが薬師寺である。文武二年 (六九八) には構作をほぼ終えて僧を住まわせたが、造営に当たる造薬師寺司 (ぞうやくしじし) はその後しばらく存続したようである。都が平城に遷ると、薬師寺も他の諸大寺とともに養老二、三年 (七一八—七一九) ごろ新都に移され、造薬師寺司の手で再造営がおこなわれた。これが現在の薬師寺で、旧寺の方は本薬師寺 (もと) と呼んで区別している。この薬師寺伽藍 (がらん) は、南北の軸線上に南大門・中門・金堂・講堂・食堂と並び、中門の左右から出た回廊は講堂に取付いて、これに囲まれた内庭には、中央に金堂があり、そして前方左右に東西両塔の建つのが特色で、この伽藍配置を薬師寺式伽藍配置という。奈良時代には盛観を誇った薬師寺も、天延元年 (九七三) の大火で金堂・東西両塔を除いてほとんど焼失し、その復興は意外に手間どって前後四〇年を要した。また鎌倉時代にも修理・再建がかなりおこなわれたが、室町時代には地震・台風などによる倒壊や、放火などがつづき、寺観はみるかげもなくなった。江戸時代に入ってようやく復興の機運がおこり、延宝四年 (一六七六) には金堂を再建し、享保一八年 (一七三三) に東院堂の基壇を高めて向きを変え、弘化五年 (一八四八) から安政三年 (一八五六) の間に現講堂の再建と入仏をおこなった。

国宝建築の東塔 (天平) は、本薬師寺から移建された白鳳建築とみる説と、天平二年 (七三〇) に新しく建立されたものとする説とがあるが、現在は天平二年新造説が有力である。しかし細部の様式には、飛鳥様式と天平本期のそれとを結ぶ過渡的な性格が含まれていることが注目される。この東塔は三重塔であるが、各階に裳階 (もこし) を付けて六重のごとく観 (み) せる点が、建築意匠として抜群の美しさを発揮し、また相輪にかかげる水煙が飛天をもって構図され、わが国に残る塔の水煙のうちもっとも芸術的なものである。東院堂 (とういんどう) (鎌倉) は桁行七間、梁間四間、単層入母屋造 (いりもやづくり)、本瓦葺、弘安四

ヤウレンスキー「花束を持った女」(1909) 油彩 102.8×65.2cm ウッパータール市立美術館 大胆で純粋な色彩によって構成された作品

年から八年(一二六一—八五)の間に再建されたと考えられ、和様を主体にし、扉の桟唐戸は禅宗様、木鼻には大仏様の特色がみられる。他に若宮社(鎌倉)・八幡神社本殿(桃山)・南門(室町)の重文建築がある。

彫刻では国宝の銅造薬師三尊像(白鳳)が金堂の本尊で、本薬師寺から移座した白鳳時代本期の作か、養老移建時に新鋳したものかについても意見が分かれるが、いずれにしろ初唐末、盛唐期の充実した芸術の影響を受け、中尊は崇高にして雄健、脇侍の日光・月光両菩薩は優美のうちに生気あり、わが国の銅像中でも至高の名品となっている。なお、中尊の坐す宣字座の框には葡萄唐草・宝玉文・四神などが鋳出され、また胴部の風字曲線の窓中に黒人の姿が表わされている。銅造聖観音立像(白鳳)は左手は施無畏印、右手与願印を結び、花脚のついた蓮華座上に直立する異相の観音立像で、腰から下の裳には幾何学的な形式性と二次元的な左右への展開が認められるが、肉体や顔容には初唐風の有機的生命感の表現がよく表わされている。体に懸る瓔珞や宝髻を飾る唐草も意匠的にすぐれ、金堂薬師三尊よりは一歩古い様式を示している。木彫僧形八幡・神功皇后・仲津姫神像三軀(貞観)は鎮守の八幡神社の神像で、制作年代にも異説はあるが、一応寛平年間(八八九—八九七)の作と考えられる。小像ではあるが、彩色もよく残り、一木彫の刀法もさえており、神像彫刻中でも白眉のものである。重文では講堂の本尊、銅造薬師三尊像(白鳳)のほか、木彫十一面観音立像三軀(天平または貞観)、木造大光背残闕(藤原)がある。

絵画では、国宝の麻布着色『吉祥天画像』(天平)は本寺でおこなわれていた吉祥悔過に関係して描かれたと考えられ、斜め半身に表わされたその構図は、仏画というよりも唐美人図と呼ぶに近く、正倉院蔵『樹下美人図』とともに天平時代の女性風俗画像として貴重な遺例である。絹本着色『慈恩大師画像』(藤原)の慈恩大師は唐の人で、玄奘三蔵の弟子、瑜伽唯識の奥義をきわめた高僧である。その画像には立像と坐像があり、薬師寺本は坐像の代表作。重文では板絵神像六面(鎌倉)に男女神あわせて二二躰が描かれている。

また有名な国宝に仏足石および仏足跡歌碑(天平)がある。大きな石塊の上面に仏足跡の図様を線刻したもの。側面の銘によれば、インドの鹿野苑にあった仏足跡を王玄策が唐に伝え、長安の普光寺に置いたものを、入唐した黄文連本実が写し帰り、それを粉本として文室真人智努が亡夫人追善のため天平勝宝五年(七五三)七月二七日から一三日をかけて絵師越田安万と石手某に刻ませたものである。これには、仏足跡をたたえる歌二一首を刻む歌碑が付属している。〈斉藤　孝〉

薬師寺　〈上〉東塔　奈良時代(730)の建立で，薬師寺創建時の唯一の建物。大屋根と裳階が交互に重なる三重塔で，相輪が高く全高の三分の一を占める　〈左〉佛足石　自然石の上に仏足図を線刻したもので，天平勝宝五年(753)文室真人智努が亡夫人のために刻んだもの。いずれも国宝

野獣派　やじゅうは　⇨フォービスム

安井曾太郎　やすいそうたろう　(一八八八—一九五五)　洋画家。明治二一年五月一七日、京都市の木綿問屋に生まれる。明治三七年(一九〇四)聖護院洋画研究所に入り、*浅井忠・鹿子木孟郎の指導を受けた。翌年、同研究所が関西美術院へと発展するのに伴い、同院に移る。四〇年渡仏してアカデミー・ジュリアンに入って四三年までジャン・ポール・ローランスに師事、その後自由研究にすすみ、ピサロやセザンヌの影響を受けた。イギリス、オランダ、ベルギー、イタリアなどを巡遊して大正三年(一九一四)に帰国、翌年の第二回二科展に滞欧作四四点を特別陳列して注目を集め、二科会会員に推された。その後制作上の苦悩期がつづいたが、ようやく昭和の初めから風景画、肖像画、静物画の各ジャンルに個性ある様式をうち出し、日本の風土と対象に即しつつ近代感覚あふれる造形領域を開いた。昭和一〇年(一九三五)帝国美術院会員となり、二科会を退会し、翌年同志と一水会を創立。一二年満州国美術展審査のため新京へ行き、帰途熱河承徳で制作。一九年から二七年には東京美術学校(のち東京芸術大学)教授をつとめ、帝室技芸員となる。第二次世界大戦後は、日本美術家連盟の創設(一九四九)に際して初代会長に推されたほか、神奈川県立近代美術館運営委員・国立近代美術館評議員としても美術界に尽力した。二七年文化勲章、二九年第一回現代日本美術展で最優秀賞を受け、洋画界に長らく梅原(龍三郎)・安井時代を築いたが、三〇年一二月一四日没した。主観主義的な近代写実絵画を確立した功績は大きい。代表作は『黒き髪の女』『座像』『外房風景』『金蓉』『深井英五氏像』『承徳の喇嘛廟』『画室にて』など。〈小倉忠夫〉

安井曾太郎著『画家の眼』(一九五六・座右宝刊行会)▽富山秀男・乾由明著『現代日本美術全集10　安井曾太郎・小出楢重』(一九七三・集英社)

安田靫彦　やすだゆきひこ　(一八八四—一九七八)　日本画家。明治一七年二月一六日、東京日本橋の料亭百尺に生まれる。本名は新三郎。はじめ土佐派から出て武者絵を得意とした小堀鞆音につき、のち東京美術学校に学んだがあきたらず、明治三四年(一九〇一)退学。その間、三一年に鞆音門の同志と紫紅会(のち今村紫紅の入会で紅児会と改称)をつくり、新日本画の研究に意欲を燃やした。文展開設(一九〇七)後はここに『豊公』『夢殿』などの佳作を発表し、また国画玉成会では審査員となり、『守屋大連』を発表して認められた。このころしばらく療養生活を続けたが、大正三年(一九一四)再興日本美術院で同人となり、以後ここを舞台に活躍、近代日本画の中心作家の地位を築き、昭和一九—二六年東京美術学校(現芸術大学)の教授をつとめた。昭和九年帝室技芸員、同二三年には日本芸術院会員となり、文化勲章を受けた。作品は大和絵風を基調に高雅な画面を示し、歴史を主題にしたものが多い。その他の代表作に『黄瀬川の陣』(朝日文化賞受賞)、『日食』『鴨川夜情』『孫子勒姫兵』『王昭君』などがある。〈関　千代〉

柳沢淇園　やなぎさわきえん　(一七〇四—五八)　江戸中期の文人画家。名は里恭、字は公美、通称を権太夫といい、淇園主人、玉桂などと号した。中国風に柳里恭とも呼ばれる。宝永元年、大和(奈良県)郡山藩の家老の家に生まれ兄の養子となったが、「不行跡未熟之儀相重り」(『曾爾家之吏暦』)という理由で一時家督相続権を取り放たれ、二年後の享保一五年(一七三〇)許されて家督を継いだ。青年期の不羈奔放な生き方は、同じ初期南画家の紀州藩儒官*祇園南海と共通するものであった。生来多芸多才で、「人の師たるに足れる芸十六に及ぶ」(『近世畸人伝』)ほどの風流人であったが、ことに絵画は専門家の域に達している。はじめ狩野派に学ぶが、その形式的な外面描写に飽きたらず、長崎派の画家英元章(吉田秀雪)について艶麗な彩色法を学び、また『芥子園画伝』などの中国木版画譜を手本に明、清の南宗画を独習して、一家風を形成した。日本南画の先駆者の一人であり、ことに青年期の池大雅に多大の感化を及ぼしている。気品に富む作風は士大夫画家にふさわしい独特の風格を保ち、また指頭画(筆を用いず指や掌で描く)を得意とした。代表作に『彩竹図』(栗本家蔵)、『西湖図』(東京芸術大学蔵)などがある。著書『ひとりね』は江戸時代のすぐれた随筆書として文学的評価が高い。宝暦八年九月五日没。〈小林　忠〉

柳宗悦　やなぎむねよし　(一八八九—一九六一)　宗教哲学者、東洋美学と民芸美論の創始者。明治二二年三月二一日生まれ。学習院を経て東大卒。中島兼子と結婚。志賀直哉、武者小路実篤、河井寛次郎、浜田庄司、バーナード・リーチなどの友をもち、著書数十冊に及ぶ。代表作は『工芸の道』『美の法門』『心偈』。初期には、雑誌『白樺』に拠り神秘的宗教を説き、のち、朝鮮の工芸、木喰五行上人の彫刻、ブレイクとホイットマンの詩を紹介。大正末期より民芸美論を立てて、日本全国と海外各地を講演と調査と収集に巡る。昭和一一年日本民芸館を創設。生涯、直観によって前人未踏の道をひらき、事物の真相を無類の美文によって唱導した。ことに顧みる者のない民衆的工芸の美を解明

した独自の東洋美学は深遠である。昭和三六年五月三日没。〈外村吉之介〉

屋根 やね　屋根の形は一次的には屋根面を葺く材料と、屋根を内部から支える建築構造によって定まり、それらが雨・雪・風・気温・太陽光線の強さ、火災に対する危険度などの諸条件に応じてさまざまな形をつくり出す。一般に雨雪量の多い地域ほど急な勾配の屋根を使うが、これは同一の材料を用いる場合の現象で、違った材料の場合には反対にゆるい勾配になることもある。屋根は建築の外観の大きな表現要素なので、大きさや形を強調しようとする表現志向が、原始時代の建築から現代建築まで大きく作用している。

〔日本〕〔材料〕高級な材料としては＊瓦が飛鳥時代に寺院や宮殿に使用されて以来、多くの建築に使われているが、日本在来の屋根材料はおもに植物質のものである。原始住居や農家では薄その他の草を用いた草葺が多く、山村や都市の民家では割板を使う板葺が用いられた(→民家)。＊神社建築や貴族住宅では中国風な瓦葺を避けて、檜の樹皮を密に重ねて葺く檜皮葺が多く使われている。檜皮葺は草葺や板葺に比べて外観の美にすぐれるが高価なので、民家での使用はまれである。板葺のなかで、檜や槇の薄板の、長さ二〇—二四ｾﾝﾁ、幅六—九ｾﾝﾁ、厚さ一・五ﾐﾘ程度のものを竹釘を用いて重ね葺にしたものを柿葺と呼び、貴族住宅や神社に用いられる。柿葺に似たものに栩葺があるが、これは厚さ九ﾐﾘ以上の板を使う。また柿葺と栩葺の中間の厚さの板を使う木賊葺もある。そのほか杉皮や、鉄平石、天然スレートのような石を葺材に使う地域もあるが例は少なく、銅や鉛の金属板は瓦の形にならったものが近世以降瓦屋根の代りに使用された。

〔構造〕日本建築の屋根の構造には、斜め材の叉首(合掌)を使うものと、垂直な束を立てて棟木や母屋桁を支持するものと二種類ある。母屋桁(母屋)は棟木と軒桁の中間にあって屋根面を支持する水平材で、民家では屋中という。母屋の上には垂木を並べ、瓦葺の場合はその上に野地板を釘で打つ。野地板の代りに竹や木枝や細幅の板を間をすかして並べたものは木舞と呼び、草葺や板葺や檜皮葺に使う。

〔形〕日本の屋根の基本的な形は、切妻造・寄棟造・入母屋造の三種である。切妻造は棟と軒の長さが同じになる山形の屋根で、二等辺三角形の妻の壁ができる。寄棟造は四つの屋根面(二つの台形と二つの二等辺三角形)で構成され、四方に雨が流れるので四注屋根ともいう。入母屋造は切妻造の四方に庇をつけ、それを一体にして葺き下ろした形である。とくに切妻の部分と庇の境に段をつけたものを錣葺という。寄棟造と入母屋造をあわせて四阿ということがあり、それに対して切妻造を真屋という。角錐形の方形(宝形)屋根は、塔や一部の仏堂、庭園建築に使われる。日本の屋根の断面は上下いずれかに反った曲線をなすものが多く、下に反ることを垂るみ、上に反ることを照りという。また、反転曲線状をなす唐破風もある。建築の破風のある側面(破風のないときは短辺)を妻、それに直角な側面を平と呼び、また入口が妻にあるものを妻入、平にあるものを平入という。〈大河直躬〉

〔東洋〕形態に着目すれば、平屋根(陸屋根)、傾斜屋根(切妻、入母屋、寄棟、宝形など)、曲面屋根(ボールト、ドームなど)の三種に大別できる。比較的雨量が少なく土造、煉瓦造、石造などの建築が卓越する地域では平屋根と曲面屋根が発達したのに対し、比較的雨量が多く木造建築が卓越する地域では傾斜屋根が発達した。シリア、メソポタミア、ペルシアなどの先史・古代建築では、壁から壁へ木材を密に掛け渡し、板、木枝、網代、茅などを敷いて、その上を練土でおおう平屋根が一般的であった。この方式は、今日でも西アジアや中央アジアで広くおこなわれている。ボールト(穹窿、筒形屋根)やドーム(蒼穹、丸屋根)も、日乾煉瓦による小規模なものがすでに前五〇〇〇年紀から存在した。しかし焼成煉瓦、切石、コンクリートなどによる大規模な曲面屋根をモニュメンタルな建築に造形的意図をもって積極的に用いるようになったのは、古代ローマやササン朝ペルシアの時代からである。イスラム建築ではとりわけドームの普及と発達が目立つ。練土やモルタルの被覆によって外見が平屋根になっている場合でも、構造的には連続する方眼状区画の上に浅いドームを反復させている例が多い。近世の壮大なモスクや霊廟の主室の屋根についていえば、サファビー朝ペルシアでは彩陶タイルで覆った葱花形ドームが、ムガル朝インドでは白大理石で覆った葱花形ドームが、オスマン朝トルコでは鉛板で葺いたドームと半ドームの複合形式がそれぞれ特徴である。つぎにインド亜大陸の土着的建築を見ると、少雨地帯では木の梁と練土の被覆からなる平屋根、多雨地帯では木や竹の垂木の上に木舞を介して茅や藁を葺く傾斜屋根がふつうであった。インドには元来、ボールトやドームは存在しなかった。ヒンズー教やジャイナ教の寺院は多くの場合、石造で、屋根も切石を使ってつくられたが、その形は木造建築の傾斜屋根、または煉瓦造建築の平屋根を模した。ボールトに似た外観をもつ屋根も、起り(上方が凸となる湾曲)のある草葺屋根から転化したもので、石積みの方法は持出式であって迫持式ではない。ヒンズー教寺院のいちじるしい特色は本殿(ガルバグリハ)上にそびえる高塔状屋根(シカラ)であり、北インドでは砲弾形、南インドでは多層方錐形をとる。また南インドには、高塔状の屋根をもつ門(ゴープラム)も見られる。

一方、中国では先史時代以来、一部に練土を用いる平屋根もあったとはいえ、傾斜屋根が主流を占めてきた。これを葺材によって区別すれば、草葺、板葺、瓦葺などの種類があるが、宮殿や寺院のようなモニュメンタルな建築にはもっぱら瓦葺が用いられた。瓦の起原は前八世紀初頭(西周時代末)までさかのぼるらしい。葺き方は、平瓦(雌瓦)と丸瓦(雄瓦)を組合せる本瓦葺の方式が一般的で、軒先に使う軒平瓦(宇瓦)と軒丸瓦(鐙瓦)、大棟の両端に使う鴟尾、隅棟や降棟の先端に使う鬼板などは装飾を伴う。屋根の形態としては、二方向へ葺き下ろす切妻造も多用されたが、

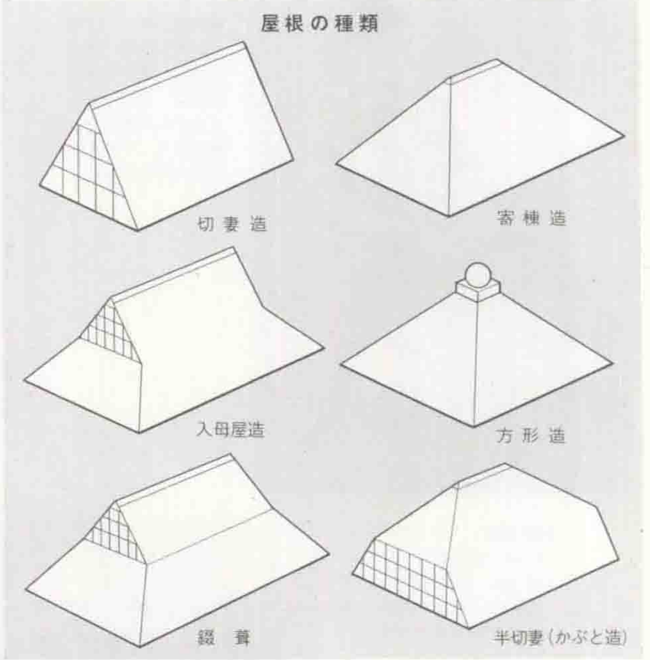
安井曽太郎　「金蓉」(1934)　油彩　96.5×74.5cm　東京国立近代美術館　金蓉というのはモデルの愛称で，肖像画家として有名な曽太郎の傑作である

安田靫彦　「孫子勒姫兵」(1938)　紙本着色　66.4×136.4cm　中国古代の説話を画題とした歴史画の傑作で，改組新文展の出品作

柳沢淇園　「西湖図」(1730ごろ)　紙本淡彩　双幅のうち　136.6×57.8cm　東京芸術大学　最近知られるようになった南宗的な山水画の一つで，これにより淇園の南画史上における地位が確立された

重要な建物には四方へ葺き下ろす入母屋造または寄棟造を用いるのが原則であった。正方形平面の建物には宝形造が、六角形、八角形などの建物には角錐状の屋根が用いられた。屋根の傾斜面に照り（上方が凹となる湾曲）または起り、軒先に反り（両端が上昇する曲線）を与えるのは中国建築の特徴といえる。朝鮮を含む東アジアの諸地域にも中国と同様の瓦葺屋根が普及したが、概して多雨地帯の民家などには、傾斜の急な草葺屋根が多い。インドシナでは切妻屋根の前後左右に庇を付す錣屋根が発達し、近世の宮殿や寺院には、中央に高い切妻を置き、その左右に段階的に低まる切妻を添えるとともに、四方に数段の庇を付すといった複雑な形態で、これを黄・赤・緑などの施釉瓦で葺く華麗な屋根が見られる。〈石井 昭〉

〔西洋〕 エジプトではほとんど雨が降らないので、石造建築では板石を並べて平らな屋根をつくり、日乾煉瓦の建物では木の梁をかけ、その上を細い木材とむしろで覆い、泥を塗って平屋根をつくり、夜の寝場所として使った。しかし、倉庫建築には日乾煉瓦でトンネル型の丸天井をかけて屋根としている。ギリシア神殿では、切妻屋根は木材で骨組をつくり、その上に瓦を葺くが、石瓦で葺いた例も見出される。瓦は平瓦と、平瓦と平瓦のつなぎ目にかぶせる山形の部分から成り、雨樋は軒蛇腹の内側にあり、軒蛇腹の獅子口から雨水を外に放出する。ローマ建築の屋根は基本的にはギリシア建築に準じ、赤褐色の瓦屋根で覆われたが、その形態や組合せはより複雑で多様であり、*パンテオンのような高級な建築ではコンクリートのドームの上をブロンズ瓦で葺いてあった。ローマ建築ではコンクリートで丸天井をかける場合が多いが、それを露出することはまれで、その上に瓦屋根をつくるのがふつうであった。中世の教会堂建築もこれにならい、たとえ石造の丸天井をかけても、その上に木造小屋組をつくり、瓦や鉛板で葺いている。しかし、*ミラノ大聖堂のように板石で葺いた例もないことはない。中世の民家や納屋では、草葺のほか、平たく割った石の一端に穴をあけて釘をさし、木舞にひっかけて葺いたものがある。近世に入ると、スレートで葺いたものが多くなる。これらの石で葺いた屋根は、雨の多い地方では急傾斜に葺かなければならない。一般にヨーロッパでは北方ほど雨量が多いので、同じ瓦屋根でもイタリアでは平屋根に近いゆるい勾配だが、ドイツ、フランス、イギリスでは急な勾配にする。それゆえ、イタリアのルネサンス様式がアルプス以北の諸国に普及した時も、屋根だけはイタリア風でなく、中世的な急勾配の屋根としなければならなかった。北西ヨーロッパではこうした急勾配の大屋根の内部に部屋をつくりこみ、屋根窓（ドーマー窓）から採光した。宮殿建築などは一七世紀になってから銅板葺の屋根によって傾斜をゆるくし、軒欄干（バラストレード）で軒の線を水平にまとめることに成功したが、一般の建築ではやはり急勾配が安全であった。マンサード屋根は二段勾配の屋根で屋根裏を大きくとるためにフランスで工夫され、他国にも広く普及したが、とくにフランス建築の特色として知られた。西洋建築は一口に石造とか煉瓦造とかいわれるが、いずれの場合も床や屋根は木造であった。しかし近代になって鉄筋コンクリートが普及してから、床はもちろんアスファルト防水層を併用して、平屋根が容易につくれるようになり、耐火性・防火性がいちじるしく高められた。また平屋根はどのような平面の建物にも同じように簡単にかけられるので、屋根づくりの問題を非常に簡単なものにした。また鉄筋コンクリートで薄い曲面の屋根をかける技術も発展した。これがシェル構造で、この材料の合理的な使い方であると同時に新しい建築形態を生みだした。〈桐敷真次郎〉



山口薫 やまぐちかおる （一九〇七―六八）

洋画家。明治四〇年八月一三日群馬県に生まれる。東京美術学校西洋画科に在学中から、帝展・国画会展などに出品し、昭和五年（一九三〇）卒業。同年渡欧してフランスほか各国を歴訪し、八年帰国して国画会会友となった。翌年同志と新時代展をはじめ、さらに自由美術家協会、第二次世界大戦後はモダンアート協会の創立に参加。グッゲンハイム賞国際美術展国内賞（一九五八）、第一〇回毎日美術賞（一九五九）、昭和三四年度芸術選奨文部大臣賞などを受けたほか、サンパウロやベネチアのビエンナーレ展に出品。また、文化学院、武蔵野美術学校のほか、三八年からは東京芸術大学教授として後進を指導し、四三年五月一九日没した。豊かな色彩とのびやかな形態の交響による、独特の詩情に満ちた画風であった。代表作に『紐』『母子』『田園詩』『矢羽根飛ぶ』『荒れた小さい菱形の沼』などがある。〈小倉忠夫〉

山口蓬春 やまぐちほうしゅん （一八九三―一九七一）

日本画家。本名三郎。明治二六年一〇月一五日、北海道に生まれた。東京美術学校洋画科から転じて日本画科を卒業。新興大和絵運動の提唱者として知られる*松岡映丘に師事し、大和絵技法を習得、同運動の有力作家として活躍した。その成果である『三熊野の那智の御山』は第七回帝展（一九二六）で特選となり、さらに帝国美術院賞を受けて名声を博した。その後、官展を舞台に活躍し、昭和のはじめには中村岳陵・福田平八郎らと六潮会を結成した。第二次世界大戦後は西欧近代絵画の技法をとり入れ、明快な彩色による近代的表現を示した。日本芸術院会員（一九五〇）・文化勲章受章（一九六五）。昭和四六年五月三一日没。代表作に『市場』『秋影』『夏の印象』などがある。〈関 千代〉

山口蓬春 「秋」(1962) 紙本着色 142×77cm 東京国立近代美術館 単純明快な形態と構成をあざやかな色彩を用いて描き上げた晩年の特色をよく示した作品

山崎朝雲 やまざきちょううん （一八六八―一九五四）

彫刻家。号羯摩。慶応四年二月一七日、福岡県に生まれる。福岡の仏師高田又四郎に師事し、京都へ出て明治二八年（一八九五）第四回内国勧業博覧会で妙技三等賞を受け、翌年上京して*高村光雲に師事した。三一年には日本美術協会と東京彫工会の審査員となり、多くの展覧会で受賞を重ねた。四一年、*平櫛田中・*米原雲海らと日本彫刻会を結成し、文展では第四回展（一九一〇）から審査員を歴任した。昭和二年（一九二七）帝国美術院会員、九年帝室技芸員となり、二七年文化功労者となった。伝統的な木彫に写実味を加えた穏雅な作風により、ながく官展系木彫界の長老であった。昭和二九年六月四日没。代表作は『大葉子』『たかおがみ』など。〈三木多聞〉

山下新太郎 やましたしんたろう （一八八一―一九六六）

洋画家。明治一四年八月二九日、東京に生まれる。*藤島武二に師事し、明治三七年（一九〇四）東京美術学校西洋画科を卒業。東京外国語学校・暁星校でフランス語を学び、三八年渡仏してはじめラファエル・コランに、次いでエコール・デ・ボザールに入り、フェルナン・コルモンの指導を受けた。サロンに出品のほか、スペイン、イタリアに旅行。ベラスケス、とくにルノアールの感化を強く受けて、明治末に本格的な印象主義を日本に反映した功績は大きい。四三年帰国し、同年と翌年の文展で連続三等賞を受けた。大正三年（一九一四）同志と二科会を創立。昭和六年（一九三一）から一〇年まで再渡仏。一〇年には帝国美術院会員となり、

二科会を退会、翌年同志と一水会を創立。三〇年に文化功労章を受け、三六年には日展顧問となり、四一年四月一〇日没した。一貫してさわやかな印象派の作風を示し、著書に『油絵の科学』がある。代表作は『窓際』『読書』『靴の女』『端午』など。〈小倉忠夫〉

山城物 やましろもの　山城国（京都府）の刀鍛冶がつくった刀剣の総称。刀剣鑑定で区別するとき、とくに古刀期の五か伝といわれる山城・大和・相州・美濃・備前の作風の区別上用いられる言葉である。山城鍛冶は京の都に栄えた刀工で、古くは平安末期の三条宗近が名高く、これに次いで鎌倉初期には粟田口派・綾小路派、さらに同中期から*来派が現われ、南北朝時代には信国派・長谷部派とつづき、室町時代には達磨派・平安城派・鞍馬派などが出ている。これらの流派は、京の戦乱やその他の多くの理由で、各地へ移住して地方の鍛冶の祖となっている場合が多い。筑紫了戒・山村信国・中島来らがそれである。桃山時代の新刀期には、*埋忠明寿・堀川国広・*伊賀守金道らがいる。しかし江戸時代にはいると、京には武士が少ないため、鍛冶は各地へ移住してしまった。〈小笠原信夫〉

大和絵 やまとえ　倭絵とも書く。唐絵に対する語で、日本的な題材・画風・技法などをもった絵画。一〇世紀末の文献にその用語例が見られるが、実際には九世紀ごろからつくられていたものと思われる。はじめは題材のうえで、中国的なものを扱った絵を唐絵といったのに対し、日本固有の風物を描いた絵をさし、その発展にはとくに平安文学との深いつながりが注目される。障屏画では四季絵・月次絵・名所絵など、いずれも和歌の内容を題材としたものが多く、また*絵巻も日本固有の物語や説話に取材し、ともに平安時代大和絵興隆の大きな基盤として独自の発展をなした。鎌倉時代になると、大和絵自体の内容も変質し、またその概念も主として様式・技法などの面で唐風との類別がおこなわれるようになった。ことに中国から新たに宋元画がもたらされると、その風にならった絵を唐絵、ないしは漢画とよぶのに対し、日本的な作風・手法によるものを大和絵と称した。しかし平安時代の全盛に比して、中世、ことに室町時代の大和絵は、その質的低下とともに漢画の隆盛におされて衰退をきわめ、ようやく近世に至って*土佐派・*宗達光琳派などによって復興をみるに及んだ。その特徴ともいうべき柔らかい筆致、豊かな色彩などによる温雅な表現は、日本人の精神・趣味・感情をよく反映したものであり、その伝統は、近代の日本画にも継承されている。〈村重　寧〉

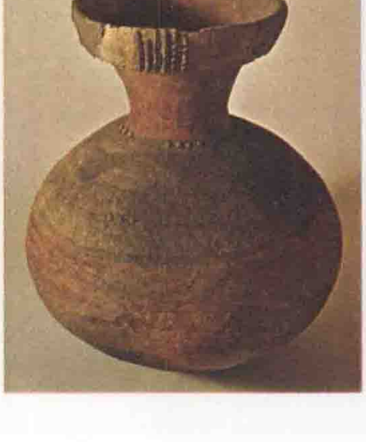
山本鼎 やまもとかなえ（一八八二―一九四六）洋画家・版画家。明治一五年一〇月一四日、愛知県岡崎市に生まれる。幼少のころ上京、木版師桜井暁雲の内弟子となる。明治三九年（一九〇六）東京美術学校西洋画科を卒業し、翌年同志と『方寸』誌を創刊、これに版画や文章を発表。大正元年（一九一二）から五年まで滞仏し、モスクワ滞在ののち帰国。翌年日本美術院洋画部同人となり、八年同志と日本創作版画協会を創立するが、さらに自由画教育と農民美術運動に積極的に取組み始めた。同一一年同志と春陽会を創立、翌年長野県大屋に日本農民美術研究所を建設した。昭和二一年一〇月八日没。著書に『油絵の描き方』『自由画教育』などがある。代表作は油絵に『サーニャ』、木版画に『ブルトンヌ』『海辺の子供』など。〈小倉忠夫〉

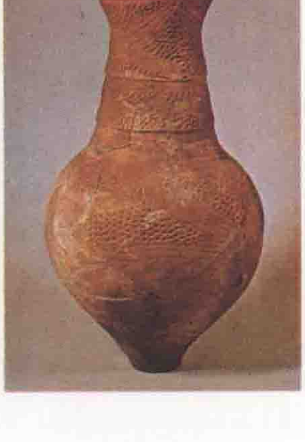
山元春挙 やまもとしゅんきょ（一八七二―一九三三）日本画家。明治五年一月一五日、滋賀県大津に生まれた。本名金右衛門。少年時代、野村文挙に、次いで森寛斎に師事。早くから東京・京都の画壇に活躍したが、文展開設（一九〇七）と同時に審査員となり、のち帝室技芸員（一九一七）・帝国美術院会員（一九一九）となった。京都の伝統的写生派に西洋画風を取り入れた独自の画風をつくり、風景画を多く描き、ことに雪景を得意とした。京都では*竹内栖鳳と並び称され、京都市立絵画専門学校教授をつとめ、また画塾早苗会を主宰するなど、多くの後進を育成した。昭和八年七月一二日没。代表作は『雪松図』『塩原の奥』など。〈関　千代〉

山本春正 やまもとしゅんしょう（一六一〇―八二）江戸初期の蒔絵師。通称を次郎三郎といい、法橋に叙せられ舟木と号した。はじめ木下長嘯子について和歌を学び、『二十一代集類句』の著がある。また伊藤仁斎と交わり漢籍にも通じていた。漆芸を巧みにし、とくに蒔絵にすぐれていたところから、ついに蒔絵師となって世に知られ、山本家は蒔絵師の家としてつづいた。春正の子二代景正（？―一七〇七）は通称を次郎兵衛といい、家名を春正と改めた。三代政幸（一六五四―一七四〇）は八郎左衛門といい、剃髪して山本常照と号した。四代春継（一七〇三―七〇）は通称八郎左衛門、のち柏木伴助と改めた。五代正令（一七三四―一八〇三）はふたたび名を春正に改め、京都から名古屋に移住し、剃髪して得住と号した。六代正之（一七七四―一八三一）は与三郎と称し、剃髪して敬道と号した。七代正徳（一八〇六―七一）は実太郎と称し、号を静一菴、剃髪して弟の正周（一八二六―七七）に八代をゆずった。以下、正章・正兼が業を継いだ。なお、山本家に伝わる家系によれば、春正から三代前を初代とし、二代景正の名は見当たらない。〈荒川浩和〉

山本芳翠 やまもとほうすい（一八五〇―一九〇六）明治の洋画家。本名は為之助。嘉永三年七月五日岐阜県恵那郡明知町に生まれる。一六歳で画家を志して、京都に行ったが、二三歳で横浜の*五姓田芳柳に入門、号芳翠となる。明治九年（一八七六）工部美術学校創設とともに入学して、油絵をフォンタネージに学ぶ。一一年渡欧、レオン・ジェロームにつき、ルーブルで模写をし、個展を開いたり、壁画装飾を学び、九年間滞仏。帰国後、二一年から生巧館画学校を開いて後進を指導し、また明治美術会の会員となり、『十二支』『浦島』などを出品、日清戦争に従軍して記録的戦争画を描いた。二七年、前年帰国した*黒田清輝に生巧館と門下生を依託して天真道場となる。以後白馬会会員となり、活人画や背景描を企て、わが国最初の歌劇の背景なども描いた。三九年一一月一五日没。代表作は『西洋婦人』『裸婦』など。〈竹田道太郎〉

弥生時代の美術 やよいじだいのびじゅつ　数千年もの長い期間に及ぶ縄文時代の終末期である前三―前二世紀ごろから、紀元三世紀ごろまでの五、六〇〇年間を弥生時代とよぶ。この時代は大陸との交渉によって、北九州を中心として新文化が開けたが、それはかなり急速なテンポで畿内地方にまで及び、やがて各地に広がっていった。こうしたことは住居址などから発見される土器によって裏づけられる。この時代の大きな特徴は、縄文時代と同様、狩猟・漁労も重要な生業の一つであったが、大陸から新たに伝えられた水稲耕作が始められたことと、鉄と銅など金属器が伝えられたことである。もちろん土器や石器も使用していたが、金属の使用は木器の利用を広め、農業の発達をうながし、人々は水田に近い場所を選んで竪穴住居をつくり共同体を形成して、次第に村から国家形成へと向かっていった。一方、輸入された銅剣・銅矛・銅戈などは北九州の甕棺や組合せ式石棺、支石墓など墓地から他の装身具類などとともに発見されるが、やがてこれをまねてわが国でも鋳造されるようになり、なかには連続渦文や綾杉文などを飾ったものがみられ、近畿地方から長野県にまでその分布が広がっている。しかしその中心は北九州から瀬戸内地方にあって、銅剣・銅矛・銅戈などの砂岩製の鋳型が、兵庫・福岡・佐賀などの各県で発見されている。またわが国独自の*銅鐸が鋳造され、一メートルをこす大形品も鋳造されており、銅製の腕輪、巴形をした飾金具なども作られ、





弥生時代の美術
〈右〉刺突文長頸壺形土器（中期）　高さ53.0cm　栃木県佐野市出流原遺跡出土　東京　明治大学
〈中〉壺形土器（後期）　高さ35.3cm　東京都板橋区成増出土　東京　明治大学
〈左〉双鈕細線鋸歯文鏡（中期）　径21.7cm　大阪府柏原市出土

当時の鋳造技術のめざましい発達ぶりがうかがわれる。このほか、縄文時代以来の土器や玉の工芸、それにガラス工芸も新たに加わった。

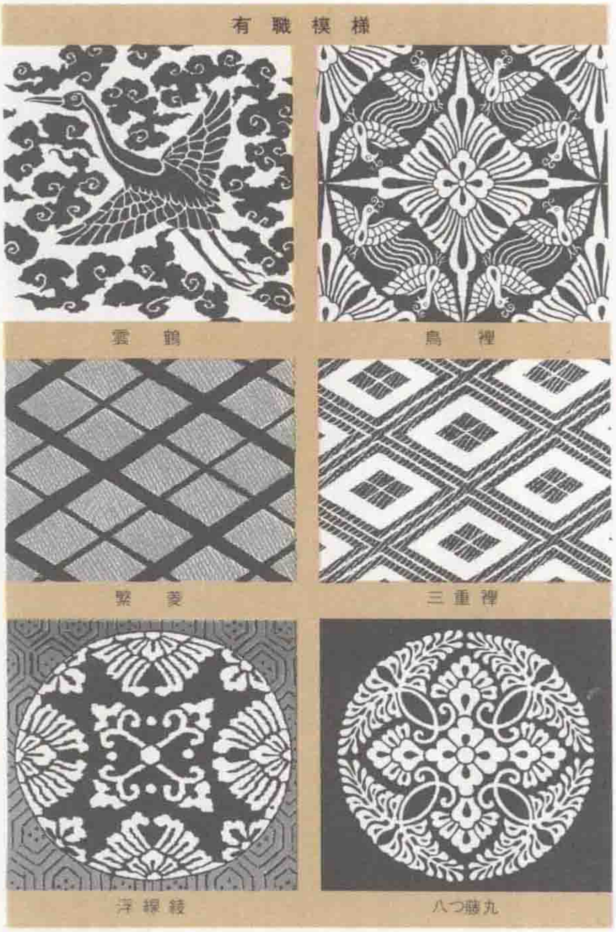
〔弥生式土器〕この名称は、明治一八年（一八八四）に東京都文京区弥生町遺跡から出土した土器が、従来知られていた縄文式土器とは異なる点に注意がむけられ、その遺跡名をとって弥生式土器とよばれるようになったものである。しかし研究が進むにつれて、この土器は弥生時代後期のもので、もっとも古いのは北九州に始まることがわかってきた。この弥生式土器は縄文式土器に比べると、地肌は赤褐色または黄褐色を呈し、色形ともに洗練された美しさがただよっている。器形は単純で、大陸の農耕文化に共通した貯蔵用の壺、煮炊用の甕、食物を盛る高坏、鉢という四つの基本となる形がセットとして用いられていた。文様も縄文式土器のような余分な装飾をつけることはなくなり、粘土紐をはりつけた突帯文、櫛の歯のようなものでひいた流水文や波状文などの簡単な文様であるが、東日本では縄文と他の文様を組合せており、縄文文化の伝統がまだ根強く残っていることが知られる。また一部では、人物や動物・家・舟などの原始的な絵が箆で線描きされた土器がみられるが、銅鐸に鋳出された文様と共通するもので、両者の関連が注目される。製作はやはり一般に粘土の紐を螺旋状に巻き上げていく巻き上げ法がとられたが、文様のつけかたなどから轆轤のような速い回転はできないが、轆轤の原型ともいうべき回転のできる台程度の機具が使われていたことが考えられている。

〔装身具〕装身具類のうち縄文時代にひきつづいて玉製品がある。硬玉製の勾玉は前代と同様不整形なものもみられるが、C字状の整美な形をそなえ、頭部に三本の刻線を入れた丁字頭の勾玉が作られるようになり、のちの古墳時代の勾玉にひけをとらない見事な形のものがみられる。硬玉以外では碧玉岩や鉄石英製の管玉があげられるが、長さ一㌢前後、径二、三㍉前後のきわめて細い形がこの時代の管玉の一般的特徴である。硬い玉材を使って、糸を通すにも苦労するような小孔を貫通させたこれらの製品をみると、おそらく専門の工人があたったものと考えられる。

装身具類ではこのほか、ガラス・金属・貝・骨製品などがある。ガラス製品では勾玉・管玉・小玉・腕輪などが遺物としてみられる。勾玉の鎔笵が福岡県日佐原で発見されたことによって、原料を溶かし鋳型に流しこんで加工する技術が習得されていたことが知られる。金属では、大形の巻貝を縦割りにした形をうつした銅製の釧（腕輪）が、佐賀・兵庫・福井などの各県で出土しており、鎔笵が福岡で発見されているし、スイジガイを銅にうつし作った飾金具である巴形銅などもみられる。貝製品では、大形巻貝を縦割りにしたり横に切った釧や、数は少ないが巻貝の頭部を加工した指輪がみられる。また鹿児島県種子島広田遺跡からは竜佩状・円板状など各種の垂飾品、あるいは中国の青銅器にみられるような文様を彫刻した長方形の貝符がかなり大量に発見されており、貝を材料とした工芸も発達した。

〔木器〕鉄製工具の出現によって、木器の製作は盛んとなり、奈良県唐古や静岡県登呂その他から大量の木製品が出土している。鍬・鋤などの農具や臼杵、各種の容器、あるいは弓などがあり、それらのうちには赤色の顔料や漆を塗ったものがある。〈村井嵓雄〉

▢斎藤忠・吉川逸治著『原色日本の美術1　原始美術』（一九七〇・小学館）▽『図説日本文化史大系1　縄文・弥生・古墳時代』（一九六五・小学館）



ユ ゆ

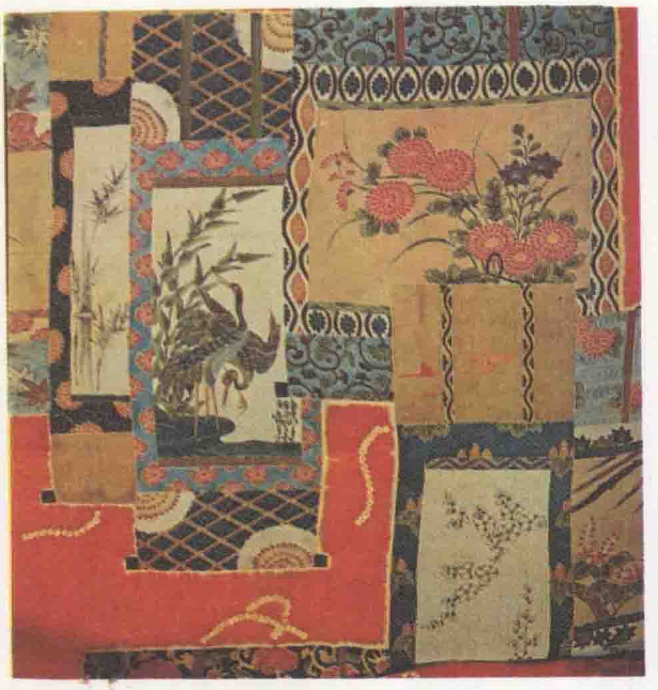
ユイグ René Huyghe （一九〇六―　）フランスの美術史家・美術評論家。北フランスのアラスに生まれ、パリ大学で哲学を学ぶ。のちルーブル美術館で美術作品を研究、また『ラムール・ド・ラール』『カドリージュ』など美術雑誌を主宰して評論活動もおこなう。一方コレージュ・ド・フランスの造形心理学教授（一九五一以降）、さらにフランス国立美術館総局名誉部長も兼ね、アカデミー会員（一九六〇）でもある。現在のフランスにおける美術行政の重要な指導者の一人。セザンヌ、ゴーギャン、ドガ、ドラクロアなどフランス近代絵画についての研究書のほか、総合的な視野に立って美術作品を理解し位置づけようと試みた『見えるものとの対話』（一九五五・邦訳、美術出版社）、『芸術と魂』（一九六二）などの名著がある。〈鹿島　享〉

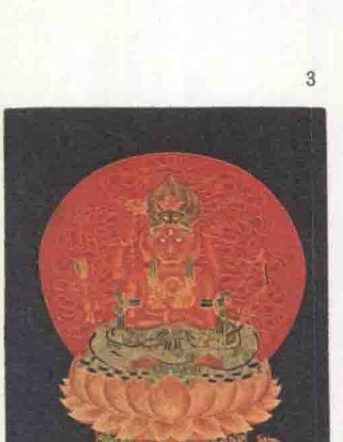
結城紬 ゆうきつむぎ　茨城県結城市を中心とした周辺地区、およびこれと境を接した栃木県の一部で生産される紬織物で、国内の紬織物の中でも、もっとも高級品として知られている。結城紬という名称は、『毛吹草』（寛永一五年、一六三八）に載っており、『和漢三才図会』（正徳二年、一七一二）には「紬は常州結城に出るものを上とす。信州之に次ぐ」とあって、当時、すでに世に知られていたことがわかる。もっともこの当時の紬はすべて縞物であったらしく、今日でも「縞売り」という言葉が残っている。結城紬に絣が導入されたのは、幕末慶応のことといわれるが、今日のような精細な絣織が開発されたのは、明治に入ってまもないころのことといわれている。

結城紬の製織でもっとも特筆すべきことは、織機にきわめて原始的な居坐機が用いられていることで、これは、今日では結城のほかには、新潟県の小千谷縮、越後上布の製織以外には見られない。すなわち投げ出した脚の脚くびにつけた足縄を引くことによって、マネキが上り、一枚綜絖の杼道が開口する。緯糸は長い杼の刃で強くたたき込まれ、そこに密度の高い結城独特の美しい風合いが作られていく。

この純度の高い結城紬の製作技術は、昭和三一年に国の重要無形文化財として総合指定を受け、本場結城紬技術保存協会がおかれている。その指定の技法は、糸はすべて真綿より手つむぎしたもののみを使用する平結城、手くびりによる絣括り、居坐機による製織とされている。代表者には服部節郎が昭和五一年認定をうけた。〈山辺知行〉

友禅 ゆうぜん　友禅染の略。江戸時代に現われた多彩な絵模様染。名称が示すように元禄年間（一六八八―一七〇四）ごろ京都にいた絵師宮崎友禅斎によって創始されたと伝えられている。しかし、友禅斎は生没年も判然としておらず、したがって友禅染の創始に関する事跡もはっきりしたことはわからない。文献に現われたところでは元禄元年（一六八八）に『友禅ひながた』が刊行されており、また資料のうえでは、東京国立博物館にある「紫式部友禅掛幅」に享保五年（一七二〇）の銘があり、年代のはっきりしたものとして注目されるが、現在のところもっとも古い確かな資料としては、寛文九年（一六六九）に生まれた伊達綱村の産着がある。このような資料によって、友禅染というものは、一七世紀半ばから後半にかけて、それまでに





友　禅

1. 掛軸模様加賀友禅打敷（江戸中期）　裏に明和6年（1769）の墨書がある
2. 友禅染小袖裂（江戸末期）　近江八景模様の小袖裂　東京国立博物館
3. 愛染明王掛幅（江戸末期）

あった小紋系の型染めにおける糊防染・引染めの技術と、辻が花染の線描き、隈取、色差しなどの技術が一つになって発達してきたもので、友禅斎はおそらくその完成期ごろに現われたすぐれた作家か意匠家ではなかったかと思われる。

友禅染の技術は、現在においては、長い間に発達した付帯的な技術や、材料の変化に伴う新しい技術の開発などによって、多種多様なものがおこなわれているが、その根本となるところは、まず布地の上へ糊（もち米を主剤とするものや小麦粉の一珍糊）を用いて模様の輪郭を描く。この方法には粘り気の強い糊を棒の先につけて、これを伸ばしながら置いていく楊枝糊の技法と、先端に細い穴のあいた口金のついた渋引きの紙筒へ糊を入れ、これを指先で圧しながら線を描いていく筒糊の技法とがあるが、前者は現在おこなわれていない。糊置きが終ると模様の部分に色差しがおこなわれる。現在は化学染料を主とするが、天然染料の場合は顔料を用いたり、また染料を塗染めに適するように顔料化したもの（藍棒や型紅など）が多く用いられた。色を定着させるためには、現在は「蒸し」であるが、昔は豆汁が用いられた。色差しが終ると、その上を伏せ糊で厚くおおって地染めがおこなわれるが、これは刷毛を用いた引染めである。地染めの終ったものは、よく乾燥したあと水洗いをして糊を洗い落すと、細い糸目の線で縁どられた多彩な模様が現われる。

以上が友禅染のもっとも基本的な技法であるが、その特徴とするところは手描きであることと、染色が従来の浴染から塗染めになったこと（部分的に浴染が用いられることはある）で、これによって、ぼかしや、隈取を加えた多彩で、絵画的な小袖模様を、在来の刺繡や、辻が花染における絞、描き絵などに比べて非常に容易に、また効果的に表わすことができるようになった点である。たしかにこれは日本の染色工芸史のうえでの画期的な技術の進歩であったといってよかろう。

友禅染が、その初期から発祥の地である京都を中心として、いわゆる加茂川染としてもっとも盛んにおこなわれたことはもちろんだが、このほかに俗に加賀友禅といわれるスタイルのものがある。これは技術上の違いではなく、主として配色や模様構成のうえでの様式の相違というべきであろう。色調は一般に臙脂・藍・緑・紫などを主調としたはなやかなもので、とくにぼかしの技法や細かい糸目を生かした精細なものが多い。加賀友禅の名称に関しては、従来は、京友禅に対して加賀でおこなわれた御国染がこれであるとされ、ひいては友禅染の創始者と伝えられている宮崎友禅斎の加賀出身、もしくは加賀移住説、さらにその死没から墓所の現存説にまで発展しているが、これには別に確とした物的なよりどころがあるわけではなく、さらに加賀友禅という名称そのものも、少なくとも明治以前の文献などにはみられない新しいものであり、この種の友禅をもって、加賀の特産とみることにはうなずけない。

現在はっきりといえることは、(1)加賀においても、このようなスタイルの友禅染は古くからおこなわれていたこと。これは前述の「享保伍庚子六月一五日、於加州御門前町染所茂平」の銘のある「紫式部友禅掛幅」によっても明らかである。(2)加賀スタイルの友禅が、友禅染としては、比較的古様をもったものであると思われること。すなわち、加賀友禅の彩色でとくに草木の葉などに段をつけて景色を配したり、また葉などの一部に蝕みのような形をつけたりする手法、また彩色がかならずしも自然の写実でないこと。これらは古く桃山の辻が花染、縫箔、慶長模様などにみられるところであり、また琉球の紅型などにも共通するものがある。この紅型との類似点は、ほかにも色調のはなやかなこと、模様に細かい割付の入れてある点などにもみられ、このために一部には加賀と琉球との間で、染色技術の交流の上で特別な地理的関係があったのではないかというようなことも唱えられているが、要はこの種の古様をもった友禅染は、とくに京都・加賀と区別されるべきものでもなく、それがいつのころか琉球と交流して、紅型にも影響を与えたものであろう。さらに、京都の友禅染がその後一部に自然の写実的な表現も盛んにおこなわれるようになっても、この古様なスタイルの染色は一つのローカルな特徴として加賀や琉球に残り、これがその地の特産のような印象を与え、また、こうした形のものは、もともと京都にはなかったものとして、加賀友禅という名称を生んだのではないかと考えられる。

今日現存する友禅染の資料をみても、重要文化財に指定されている京都友禅史会所蔵の「赤地熨斗模様友禅染振袖」をはじめ、数多くの名品のなかには、いわゆる加賀友禅スタイルのものが圧倒的に多く、これらがことごとく加賀で製作されたものとは、とうてい考えられない。

紅型は、元来型染めであるが、糊防染の塗染めである点や、またその多彩な、しかも日本風な絵模様に、友禅染風のものが見られる。ことに沖縄でおこなわれている祝い用の風呂敷や演劇用の幕を染める筒糊を用いた手描き染めの技法は、わが国で田舎染め、木綿友禅などと称される幕や幟などの染法と軌を一にするものといってよい。

多彩を主とする友禅染が、明治以後の化学染料によって、それまでの染料を顔料化して用いるという点の困難さが除かれたこと、つまり色づくりが容易になった点でさらに一つの進展をみせた。明治一〇年（一八七七）ごろ染料に糊を加えた写し糊の技術が発明されるに及んで、型に直接捺染する型友禅の技法が開発され、今日では手描きの友禅とならんで大衆的な友禅染として広くおこなわれ、量産されるため、一般的にはむしろこの方が友禅着尺として知られている。

このほか、部分的に細かい技法の変化を述べれば、かつて友禅染の特徴であった糊は、生ゴムを口金のついた筒に入れて線描きをすることがふつうにおこなわれ、また蠟が併用されたりしている。このようにして友禅の技術は、今後ますます多様性を加えながら時代とともに生きつづけていくであろう。〈山辺知行〉

有職模様 ゆうそくもよう　平安時代以後、公家や女房などの装束、あるいは調度などに用いられた模様をいい、日本の模様の基調となったものが多い。鎌倉時代になると、誰が、どこで、何を着たらよいかという着装法が決められ、たとえば天皇御料には桐竹鳳凰、皇太子の料には鴛鴦の丸、関白には雲立涌、太閤は雲鶴、四位以上の通用料は輪無唐草など、家柄や位階、年齢などによって特定の模様を使用するようになった。有職模様には、奈良時代に中国や西域など大陸から伝わったものと、鎌倉時代以後、日本で考案されたものが

ユトリロ 「ドゥーユ村の教会」(1912) 油彩 52×69cm ポール・ペトリデ画廊 「白の時代」の最盛期に描かれた傑作

ある。前者には次のようなものがある。(1)唐草文、これには、轡唐草・松唐草・藤唐草など日本的なモチーフを添えたものが加わり、またS字状に展開する唐草が二個一組になって立涌文が成立した。(2)窠文、(3)浮線綾、これらは正倉院裂に多い花環を円形に組合せた唐花文から発したもので、蛮絵・双鳥文などとともに、鳥襷・竜胆襷・臥蝶・八つ藤を生み、後世、菊の丸・藤の丸・竜胆の丸・松の丸など丸紋形式の有職模様を生み出した。そのほか(4)蛮絵、(5)亀甲、(6)菱文がある。後者には撫子の丸・松葉の丸・山吹の丸・海松・梅散らし・若松・菊折枝などがある。有職模様は厳格にいえば、各時代によって多少形式の変化は認められるが、基本的な形態は後世まで持続され、大きな変改はなかったようである。なお近世以後、御所車・御簾、あるいは古典的な草花文など御所風の模様を総称して有職模様とよぶこともある。〈吉村元雄〉

ユトリロ Maurice Utrillo (一八八三—一九五五) フランスの画家。モデルからのち女流画家として名をなしたシュザンヌ・バラドン Suzanne Valadon (一八六七—一九三八) の私生児として一二月二六日パリのモンマルトルで生まれた。大酒飲みで無名の画家だった父親は、彼を認知せずに去ったが、八歳のとき境遇に同情したスペイン人ミグエル・ユトリロによって入籍され、以後はじめてユトリロの姓を名のる。しかし実の父親から伝えられた宿命的なアルコール中毒の体質は、一〇歳ごろから彼を飲酒の悪癖にひたらせ、中学卒業後勤めた銀行その他の職もみな長続きせず、ついには一九〇一年入院加療を余儀なくされたくらいであった。母親をはじめ医者も、この少年の習性を直すことには悩みぬいた。だが、対症療法として課してみた絵画制作がきっかけで、まったくの独学ながら彼は画家の道を進むことになった。したがってほとんどの作品は身近な風景画に限られ、なかには絵葉書から写したものも多いとされる。初期にはモンマニーなどパリの郊外風景を描き(モンマニー時代、一九〇三—〇七)、次いで印象派的な作風を短期間試みたが(印象派時代、一九〇七—〇八)、もっとも充実したユトリロ独自の造形世界を築いたのは三〇歳までの一時期(白の時代、一九〇八—一三)だった。飲酒や乱行と戦いつつ制作したその間の作品は、古いパリの町並みの描写に白を多用し、その乳白色から灰色に至る微妙な諧調を通じてメランコリックな詩情を高らかに発揮している。その後は一九一三年ブロ画廊で最初の個展を開き大好評を博したが、コルシカ旅行(一九一二)を経て次第に色彩があざやかになり(多彩時代、一九一三以後)、画名が上がるに応じて以前の抒情性が薄らぐ傾向はおおえなかった。生活も相変わらず酔った上での乱暴がやまず、病院への強制監禁とそこからの脱出が繰返された。しかし反面、このころになると、作品の評価は高まる一方であり、三五年には自分の作品の賛美者であるベルギー婦人と結婚して、晩年は信心深い平和な家庭を築き、フランス南西部のダックスで五五年一一月五日肺充血のため死去した。〈富山秀男〉

📖宇佐見英治解説『現代世界美術全集9 モディリアーニ・ユトリロ・ビュッフェ』(一九六六・河出書房新社) ▽嘉門安雄解説『現代世界美術全集11 モディリアニ・ユトリロ』(一九七〇・集英社)

ヨ よ

陽刻 ようこく ⇨浮彫

様式 ようしき 古代ローマ人が臘板に文字を録す際に使用した鉄筆を、ラテン語で stilus と呼んでいたが、それで書いたものをもとにして、法廷や政治的集会などで人々が演説をおこなったため、すでにキケロの時代に、stilus は話し方の個性的様式を含意するようになり、ひいてはまた、蠟板に書かれた字の個性的な書体や文章構成なども意味することがあった。

一八世紀に至るまでは、とにかく stilus に由来するヨーロッパ近代語の Stil(独)・style(英)は、話し方や文体の個性的特色の意味であった。一八世紀になって、それが建築や造型芸術、音楽などの諸領域に応用されるに至っても、様式はまず個性識別の概念であった。それは一人の際立った作家や芸術家の全作品を通じて恒常的に認められる基調であって、いわば芸術家の全生涯をつらぬく個人性ないし人柄 (personality) のようなものなのである。

この個別性 (individuality) の認識ないし析出の方法が問題となったとき、様式は或る型として意識され、同じような文体をもつものは同じ様式のもとに統合されて考えられるようになり、たとえば法廷用の語法とか文体というように使われることになった。すなわち、様式は個別性の原理から類別の原理に変わることになる。このような芸術上の秩序づけとしての様式概念は、諸民族の造型形式の差異に注目した*ヴィンケルマンに始まると思われる。その後は、さらに諸民族間を通じて時代的な異同のあることが認められ、歴史的様式概念が成立し、*ウェルフリンの試みたような「個人名なき美術史」という様式発展史としての芸術史という見地も可能になった。また*フォシヨンは『形態の生命』で、あらゆる様式は、実験時代、古典時代、洗練期、バロック時代の四階梯を経るとみるが、このような考え方によれば、一つの様式もまたその内部に歴史的変化を受けることになる。〈今道友信〉

楊守敬 ようしゅけい (一八三九—一九一五) 中国、清代の書家。字は醒吾、号は鄰蘇老人。湖北省宜都の人。道光一九年に生まれ、書学を研究して『楷法溯源』などがあり、光緒六年(明治一三年・一八八〇)に駐日公使何如璋の招きでわが国に来遊し、四年間滞在して日下部鳴鶴・巌谷一六ら当時の書家・学者と常に往復してわが国の書道界に大きな影響を与え、また滞在中に中国の古稀書を採訪しまた研究して、書誌学にも貢献した。彼は地誌学にも精通し、『水経注疏』その他の著もある。清末の学者・書家として活動した一人であるが、書にも巧みで隷書・行書・草書を能くした。書をもって生活を支えたことがあるので作品は多い。民国四年(大正四年)七七歳で死去。〈杉村勇造〉

洋風画 ようふうが 明治時代以前の日本で西洋画法にもとづいて描かれた絵画。南蛮屏風のように西洋の人物や商船を主題としていても、伝統的な東洋画法によるものはこのなかに含まれない。逆に東洋画の主題や日本の風景・人物を扱い、描画材料として紙・絹や日本絵具を用いていても、陰影法と透視画法のような西洋画の視角にもとづく絵画は、洋風画ということができる。明治時代以後、本格的な西洋画技法によって描かれた日本絵画は、ふつう洋画と呼ばれる。

洋風画の時代区分については、四〇余年前に沢村専太郎の提唱したものが、今日でも大体そのまま用いられている。すなわち、第一期洋風画は天文一二年(一五四三)ポルトガル人来朝から宝永五年(一七〇八)まで、第二期のそれは宝永六年(一七〇九)から幕末(一八六七)までを制作期としたと考え、それ以後の第三期を近代洋画の時期にあてるわけである。この時代区分は洋風画の実際上の制作期とかならずしも一致しないところがあり、第一期と第二期との境界についても異論があろうが、洋風画を前後の二期に分かつことは当を得ている。そして、洋風画は桃山時代と江戸時代とに展開したから、第一期と第二期とをそれぞれ近世前期洋風画、近世後期洋風画と呼ぶこともできよう。また第一期洋風画を南蛮絵、第二期のそれを紅毛画、オランダ絵(阿蘭陀絵・和蘭陀絵・和蘭絵)および蘭画というのは古くからの呼称である。

西洋画はキリスト教とともに日本に伝来した。室町時代末期の天文一八年(一五四九)鹿児島に上陸

した聖フランシスコ・ザビエルが油絵の母子像を携帯しており、それを国主の島津貴久に示したという話が、ザビエルの書簡に見える。ザビエルおよび彼の後継者の伝えたキリスト教はカトリックであったから、布教のためにも、また信者の信仰維持のためにも、多数の聖画を必要とした。はじめ聖画は輸入品を主としたが、信者数の増加とともにその数量が不足したから、室町末期には日本人画家による輸入聖画の模作もおこなわれるようになった。しかし輸入聖画に認められる画法や描画材料が、伝統的な日本絵画のそれとまったく異なっていたため、日本人による聖画制作はあまり進歩しなかった。

　当時日本布教をおこなっていたイエズス会はこの問題を解決するため、その初級宗教教育施設であるセミナリオにおいて、信者の日本青少年に西洋画の画技を教えることにした。主として指導に当たったのは、天正一一年(一五八三)来朝したジョバンニ・ニコラオという、絵画をよくしたイタリア人聖職者である。この西洋画教育は桃山時代の天正年間末・文禄年間初(一五九〇年代初)には軌道に乗り、日本人画家による数多くの聖画が制作されるようになったので、第一期洋風画の発足もほぼそのころとすることができる。洋風画の母胎であったセミナリオは、以後キリスト教迫害や火災のため九州各地を転々としたが、桃山時代末まで聖画制作は順調に続けられた。しかし慶長一九年(一六一四)キリスト教が厳禁されると、当時長崎にあったセミナリオは破壊され、ニコラオと多くの日本人キリシタン画家は海外に追放された。また、寛永一六年(一六三九)の鎖国により第一期洋風画はさらに大きな打撃を受け、一七世紀末までにほぼその歴史的生命を終えた。

　第一期洋風画は極東の日本で展開したが、元来カトリック教会の布教政策の一環として誕生し、外人画家の指導も得られたから、西欧絵画における後期ルネサンス様式(*マニエリズモ)の直系に属している。主として桃山時代に描かれた多量の聖画は、以後のキリシタン禁制のためほとんど破壊焼却されてしまったが、わずかの現存遺品を見ると、日本製聖画が輸入品をかなり巧妙に写したことがわかる。聖画はたいてい金属板、麻布、板などに油絵具で描かれているが、なかには描画材料の不足を補うため、日本絵具や和紙を使っている場合もある。しかし宗教画としての性質上、原画の忠実な模写に終始したといえる。

　洋風画家たちは聖画制作のかたわら、世俗的題材の西洋風俗図も描いた。この種の絵はカトリックの母国である西欧の勢威と文化を示すものとして、教会によって重要視されたし、また南蛮趣味を愛好した大名や豪商からも歓迎された。これらは題材がキリスト教に直接関係ないため、相当数の現存遺品があり、主題により、ほぼ三群に大別される。第一は西洋王侯の宮廷生活、甲冑姿の出陣影、および、これらの王侯の指揮するキリスト教国軍とマホメット教国軍との戦闘を表わしたもの、第二は西洋諸国の都市とその風俗を主題としたもの、そして第三は騎士、貴婦人、羊飼、神父などの郊外遊楽の情景を描いたものである。これらの西洋風俗図は、聖画と同じく輸入原画を模写しているが、宗教画のような図像的制約がないため、人物の服装や持物をいろいろ変えて、原画の不足を補っている。また近世初期の鑑賞画の画面形式に合わせて、たいてい屏風に描かれているので、数種の原画を横につないだり、ひきのばしている例がある。しかし、世俗画も西洋原画模写の範囲を大きく出ていない。そして、洋風画家たちはそうとう優秀な模写画を描いても、透視画法や陰影法のような西洋画の理論に対しては、あまり関心がなかった。そこで第一期洋風画は制作期間の短さも災いして、伝統的画壇にほとんど影響を与えなかった。

　江戸時代中期は洋風画の空白期である。しかしこのころでも、*黄檗美術の喜多元規らは高僧肖像画に多少の陰影表現を用いている。また京都の*円山応挙は宝暦九年(一七五九)ごろ京都風景の*眼鏡絵を作り、江戸の浮世絵師*奥村政信は元文五年(一七四〇)ごろ浮絵の芝居舞台図を制作しているが、それらは中国版画を通じて西洋の透視画法の影響を受けている。もちろん、これらは本格的な洋風画ではないが、東洋的題材の描写に西洋画法を用いたのは新しい傾向である。また、享保一六年(一七三一)来朝した*沈南蘋は中国清朝の写生体漢画を伝え、*長崎派などの写生画派を誕生せしめ、洋風画への道を準備した。

　洋風画復活の原動力となったのは、江戸時代後期に勃興した蘭学である。それはおもに医学、天文学、動植物学など西洋自然科学を吸収し、実用技術を発達させることを目的とした。蘭学の開拓者はオランダ図書の精密な挿絵を見て、西洋自然科学の研究に志したが、それは同じころ洋風画をめざした人々の場合にもあてはまる。彼らは輸入図書の挿絵の迫真的表現に魅せられ、西洋画が写実性にすぐれることを痛感し、陰影法や遠近法のような合理的視角を体得しようとした。

　第二期洋風画は鎖国時代に生まれたから、外人教師の指導も得られなかったし、一八、九世紀の西欧絵画の主流とも無関係であった。また西洋画法を習得するにも輸入銅版画を模写し、西洋画法書の挿絵により透視画法や陰影法を学ぶという前近代的手段によった。しかし、この期の洋風画家は蘭学と密接な関係をもっていただけに、知的な理論意識が強く、西洋画を伝統的絵画に対立する新画法として摂取し、東洋画にはない正確な描写技術を獲得しようとした。したがって彼らにとって西洋原画の模写は主として画法習得のためであって、第一期の洋風画家のように目的そのものではなかった。

　西洋画研究の材料となった図書や銅版画は長崎を通じて輸入されたが、第二期洋風画の主流はむしろ新興文化の中心である江戸にあった。物産学者ないし本草学者として有名な平賀源内(一七二八―七九)は洋風画の理論的指導者ないし研究の鼓吹者として登場し、小田野直武や佐竹曙山らの*秋田蘭画を生み育てることに功績があった。秋田蘭画は広義の江戸系洋風画に属し、安永年間(一七七二―八一)を主要制作期とした。それは第二期洋風画最初の組織的洋風画派で、日本最初の西洋画論を生み、西洋画法により身近な動植物の写生をおこなった。その鑑賞的作品は伝統的な描画材料を使用し、様式的にも和洋折衷にすぎないが、漢画の題材の洋風描写をおこなうなど、第一期洋風画には見られぬ新傾向を示した。

　有名な*司馬江漢は秋田蘭画を継承したが、直武や曙山のなし得なかったエッチングや油絵の制作に成功した。彼は西洋原画の模写にも秀作を残したが、その時代的意義はむしろ寛政年間(一七八九―一八〇一)を中心として、写生的な日本風景図を多数描いたことにある。奥州須賀川の*亜欧堂田善は、江戸で江漢とは別途に油絵やエッチングを習得し、おもに文化年間(一八〇四―一八)に多数の江戸名所風景図を制作した。彼の特色は洋風画の題材の範囲を現実の風俗描写にまで拡げたことにあ

1

2

3

洋風画

1. 荒木如元「蘭船入津図」(1800ごろ)　布地着色　26.7×54.9cm　奈良　大和文華館
2. 「聖ペテロ像」　油彩　119.0×69.0cm　大阪　南蛮文化館
3. 伝信方「婦女弾琴図」(17世紀前半)　紙本着色　55.5×37.3cm　奈良　大和文華館

り、この傾向は幕末最後の洋風画家安田雷州（生没年不詳）にも認められる。ただし、雷州は事件の報道画や歴史画も描き、洋風画の主題範囲をさらに拡げた。

鎖国時代の唯一の開港地、長崎においては、洋風画制作はかえって江戸に遅れる傾向があった。しかし、寛政年間には若杉五十八（一七五九―一八〇五）が、ついで文化年間には荒木如元（一七六五―一八二四）が出て、当時としてはもっとも本格的な麻布油彩の洋風画を制作した。もっとも、彼らには日本の風景や人物を描いた洋風画がなく、ほとんど輸入西洋画の模写に終始した。また、長崎の洋風画派は西洋画論やエッチングを生みだし得なかった。このような創造精神と理論意識の欠如は長崎系洋風画の欠点であって、文化の中心から遠い開港地の宿命かもしれない。

一般に、洋風画は第二期において、はじめて東洋画とは異質の画法として明瞭に意識されたといえる。この期の洋風画が、蘭学という美術界とは無縁の文化現象を母胎として誕生したのにもかかわらず、一応の画壇的な発展を示し、写生画派や浮世絵版画などにかなりの影響を与えたのはそのためである。〈成瀬不二雄〉

㊂坂本満・菅瀬正・成瀬不二雄著『原色日本の美術25　南蛮美術と洋風画』（一九七〇・小学館）▽小野忠重著『江戸の洋画家』（一九六八・三彩社）

横谷宗珉　よこやそうみん　（一六七〇―一七三三）江戸時代の金工。京都の生まれ。後藤殷乗の門人で横谷派初代の横谷宗与の養子となり、貞享年間（一六八四―八八）江戸に下り幕府抱え工となったが、やがて野に下り、一家を成した。作風は後藤家の家彫を基本として、斬新な手法と題材をもって時流に合致させたもの。画家＊英一蝶と親交があり、題材・構図などに共通するところが多い。作品は小柄・笄・目貫・縁頭にみる赤銅魚子地に高彫色絵のもの、あるいは四分一磨地に片切彫があり、図柄は鳥獣・花鳥など絵画的なものが多い。とくに彼の手になる獅子は「横谷獅子」とよばれた。一門に養子宗与のほか古川元珍・大森英昌・横谷英精・桂永寿らがいるが、宗珉以後、横谷派はあまりふるわなかった。〈小笠原信夫〉

横山大観　よこやまたいかん　（一八六八―一九五八）日本画家。本名秀麿。明治元年九月一八日水戸藩士酒井捨彦の長男として生まれ、のち母方の親類横山家をついだ。明治一一年（一八七八）一家をあげて上京し、東京府立中学校を卒業後、私立東京英語学校に入学。このころ洋画家渡辺文三郎にしばらく鉛筆画を学び、同校卒業後、結城正明について日本画の手ほどきを受けた。二二年新設の東京美術学校第一回生として入学し、＊橋本雅邦の指導を受けた。また校長＊岡倉天心に多くの啓発を受け、以後緊密な師弟関係が継続される。二六年の卒業後、しばらく古画模写に従事したが、これは伊勢神宮神苑会・京都博物館の依頼によるもので、このころ京都に移り、京都美術工芸学校に教鞭をとった。二九年、同校教諭を辞し上京、母校の助教授となった。しかし、三一年校長天心の退職にさいし、同志とともに辞職し、同年日本美術院の結成に参加、以後同院の主軸として＊菱田春草らとともに近代日本画創造のため努力した。三六年春草とともにインドに渡航。三七、八年には渡米し、各地で展覧会を開き好評を博しヨーロッパ各地を経て帰国。文展開設（一九〇七）後はその審査員となったが、大正三年（一九一四）在野の再興日本美術院を興して文展を脱退。以後、日本美術院（院展）主宰者として、また日本画界の大御所として画壇に重きをなした。彼の生涯は、東洋画の近代化と新しい日本画の創造にかけられたが、長い作画生活のうえに一貫してみられるものは、精神主義に徹していることである。作域も広く、大作も多い。昭和六年（一九三一）帝室技芸員となり、同一〇年帝国美術院会員となったが、二五年にこれを辞した。同一二年第一回文化勲章受章。三三年二月二六日没。代表作に『五柳先生』『流燈』『山路』『或る日の太平洋』『生々流転』『瀟湘八景』（以上二点は重文）などがある。昭和五一年一一月、東京・池の端の旧邸は財団法人「横山大観記念館」として一般公開された。〈関　千代〉

㊂『大観画談』（一九五一・講談社）▽細野正信著『現代日本美術全集2　横山大観』（一九七一・集英社）

与謝蕪村　「新緑杜宇図」（1778―83）　絹本着色　153.5×79.3cm　重文　東京　平木家　晩年，謝寅時代に描かれた代表的な作品で，日ごろ親しんでいた京都の風光を絵にしたみずみずしい作品

横山大観　〈上〉「無我」（1897）　絹本着色　143.0×84.6cm　東京国立博物館　第2回共進会に出品，賞を受けた作品　〈左〉「瀟湘八景，瀟湘夜雨」（1912）　絹本着色　114.3×60.6cm　東京国立博物館　八幅対のうちの一つで，墨情のきわめて豊かな作品

与謝蕪村　よさぶそん　（一七一六―八三）江戸中期の文人画家。享保元年、摂津国東成郡毛馬村（大阪市都島区毛馬町）に生まれ、姓は谷口、のち与謝と改めた。名は長庚のちに寅、字は春星、蕪村は俳号で、画号としては子漢、四明、朝滄、趙居、虚洞などを用い、夜半亭、三菓堂などの堂号がある。享保末年二〇歳のころ江戸へ下り、早野巴人の門に入って俳諧を学ぶ。巴人没（一七四二）後の約一〇年間を結城・下館地方（茨城県）に滞在、宝暦元年（一七五一）京都に帰った。俳諧革新の志をもって新風をおこし、芭蕉以後最大の俳人へ成長するが、幼いころから画を好んだ彼は、画家としての資質も豊かに備えていた。生前は俳人としてよりもむしろ画家として世に聞こえ、生活の資を多く画料に頼っていたと伝えられる。ほとんど独学の絵画修業は迂遠な回り道を重ね、蕪村画業の真の開花は、「謝寅」の署名を用いた安永七年（一七七八）以後の晩年に求められ、まさに晩成の画家といえるであろう。＊池大雅と同世代で、日本南画の大成者と目されるが、北宗画系の浙派や沈南蘋などの画風をもとり入れ、様式的には純粋の南宗画様式を守ってはいない。しかし、日本の自然景を親しく観察して画中の山水に再現し、俳人らしく季節の推移に敏感な詩情の表出に成功するなど、南宗画（あるいは中国文人画）の精神をみずからのものとして独自の絵画様式を創造した。また「はいかい物之草画」と自称する俳画を得意とし、俳趣に富む詩書画一体の軽妙な絵画世界をも開拓している。天明三年一二月二五日没。代表作として、屏風画の大作に『柳蔭帰路図屏風』（藪本家蔵）、『秋山行旅図屏風』（東京国立博物館蔵）、着色画に『新緑杜宇図』（平木家蔵）、『春光晴雨図』（松下家蔵）、水墨画に『鳶烏図』（北村家蔵）、『峨嵋露頂図巻』（繭山竜泉堂蔵）、俳画に『奥の細道図屏風』（山形美術博物館蔵）などがある。また、大雅との競作『十便十宜帖』（川端家蔵、蕪村は十宜帖を描く）は、両大家の個性的画風が対比的に示された名作として名高い。蕪村の画の

門人としては、のちに四条派を開創した松村月渓（*呉春）、紀楳亭、横井金谷らがいる。〈小林　忠〉

鈴木進著『蕪村』（一九五八・日本経済新聞社）

吉田五十八 よしだいそや（一八九四—一九七四）建築家。明治二七年一二月一九日、東京生まれ。大正一二年（一九二三）東京美術学校建築科卒業、のち母校の教授や皇居造営委員会顧問などをつとめた。日本の伝統的な建築様式を、現代建築のなかに摂取・消化して、独自の作風をつくりあげた。初期の民家風の意匠をもつ杵家別邸（熱海・一九三六）をはじめ、岩波邸（熱海）、梅原邸（東京）などの住宅建築や、歌舞伎座（一九五一）、大和文華館（一九六〇）、玉堂美術館（一九六一）、北沢会館（一九六二）などがある。芸術院会員。昭和三九年（一九六四）文化勲章受章。昭和四九年三月二二日没。〈大河直躬〉

吉原治良 よしはらじろう（一九〇五—七二）洋画家。明治三八年一月一日大阪市に生まれる。昭和四年（一九二九）関西学院高等商業部を卒業し、同年朝日会館で第一回個展を開く。同九年から二科展に出品、抽象絵画で特待賞、推奨を受賞。二科会の前衛グループ九室会の会員となり、一六年に二科会会員となる。戦後、大阪府芸術賞を受賞し、二九年具体美術協会を創立、代表として活発な実験的芸術運動を推進し、アンフォルメル派の独自な一環として欧米でも展覧会を開き、国際的に知られた。大阪中之島にグタイピナコテカ（具体美術館）を創設。四二年に第九回日本国際美術展で国内大賞、四六年にはインド・トリエンナーレ展でゴールドメダルを受賞し、翌四七年二月一〇日没した。代表作は『図説』『火山』『白い円』『黒地に白の円』ほか。〈小倉忠夫〉

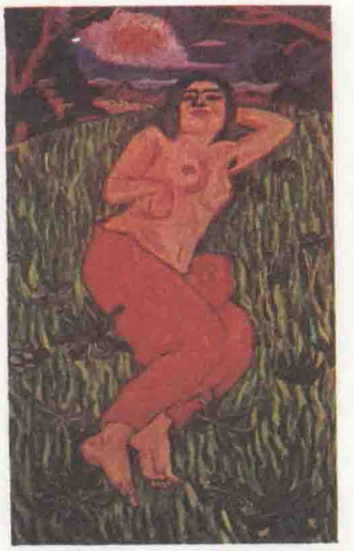
寄棟造 よせむねづくり ⇩屋根

米原雲海 よねはらうんかい（一八六九—一九二五）彫刻家。慶応四年八月二二日、島根県に生まれる。上京して*高村光雲に師事し木彫を学び、*橋本雅邦から日本画も学んだ。東京彫工会や日本美術協会に出品して受賞を重ね、明治二八年（一八九五）第四回内国勧業博覧会で妙技三等賞、三一年彫工競技会で金賞、三六年第五回内国勧業博覧会で、四〇年東京府勧業博覧会でそれぞれ一等賞を受けて、大いに注目された。文展開設（一九〇七）後も第一回展『神来』三等賞、第三回展褒状と活躍を続け、第四回展から審査員を歴任した。また明治四一年*山崎朝雲・*平櫛田中らと日本彫刻会を組織するなど、卓抜な刀技法により木彫界に貢献した。大正一四年四月一七日没。代表作はほかに『仙丹』『竹取翁』などがある。〈三木多聞〉

ヨルダンス Jacob Jordaens（一五九三—一六七八）フランドルの画家。五月一九日アントワープ（アンベルス）に生まれ、一六〇七年の画家組合にノールト Adam van Noort（一五六二—一六四一）の弟子として記録されている。一五年に独立し、翌年ノールトの長女と結婚、二一年画家組合の長に選ばれた。彼は*ルーベンスの影響を強く受け、ファン・ダイクについで一七世紀フランドルの第三の画家に数えられる。彼の才能は宗教画、歴史・神話画、寓意画、装飾画など多方面にわたるが、本質的には当時の市民的な基盤に立つもので、市民の日常生活の情景を描いた作品に秀作が多い。神話や古典に取材した作品にも現世的、風俗的な要素がしばしばうかがわれる。一〇月一八日アントワープで没。代表作は『芸術家とその家族』（プラド美術館）、『農夫とサテュロス』（カッセル国立絵画館）、『パンとスフィンクス』（ブリュッセル王立美術館）など。〈野村太郎〉

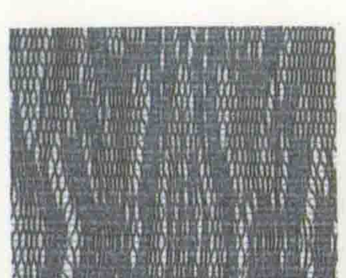
萬鉄五郎 よろずてつごろう（一八八五—一九二七）洋画家。明治一八年一一月一八日、岩手県に生まれる。一八歳で上京し、早稲田高等学院に在学中、長原孝太郎洋画研究所でデッサンを習う。明治三九年（一九〇六）渡米し、翌年帰国して東京美術学校西洋画科に入学。級友らとアブサント会を結成し、早くも後期印象派やフォービスムの影響を反映させた。美校卒業（一九一二）後は、フュウザン会の結成に参加。次第に独自の解釈によるキュビスム傾向にすすみ、二科展や院展洋画部に出品。大正八年（一九一九）二科会会友となるが、一一年春陽会創立に参加し、また同年日本画個展を開き水墨南画を展示した。翌年、円鳥会を組織。つねに斬新な開拓精神と構成力にすぐれた彼の芸術は、晩期において油彩による一種東洋的な表現主義へと統合されている。昭和二年五月一日没した。代表作に『裸体美人』『雲のある自画像』『もたれて立つ人』『木の間風景』『ほほ杖の人』『枯れた花の静物』などがある。〈小倉忠夫〉

宮川寅雄著『日本近代絵画全集9　萬鉄五郎・小出楢重・古賀春江』（一九六三・講談社）



萬鉄五郎　「裸体美人」(1912)　油彩　162×97㎝　東京国立近代美術館　東京美術学校の卒業制作。彼の回想記によると「……これはゴッホやマチスの感化のあるもので，半裸の女が赤い布を巻いて草原に寝ころんでヘイゲイしている図…」という，フォーブをはっきり意識した作品

ヨンキント Johan Barthold Jongkind（一八一九—九一）オランダの風景画家。ロッテルダム近郊のラトロプ村に徴税官の息子として生まれ（六月三日）、はじめ公証人役場で働く。ハーグの美術学校を経て一八四六—五三年パリの海洋風景画家イザベイ Louis Eugène Isabey（一八〇四—八六）のアトリエで修業。バルビゾン派の画家たちと交わり、ノルマンディー、ブルターニュを旅行後、五五年帰国。自然の情感的な雰囲気をとらえた海浜および港湾風景を描く。六〇年から七〇年にふたたびパリに滞在、各地にスケッチ旅行を試みる。海洋風景を描くブーダン Eugène houis Boudin（一八二四—九八）と親交を結ぶ。直感的な軽やかなタッチによる水彩がとくにすぐれ、初期には*コロー、*ボニントンおよびイザベイの影響が強いが、五〇年代以後の制作では印象派を先取している。晩年過度の飲酒から精神障害をおこし、グルノーブル近郊サンタンドレの精神病院で二月九日に没した。『ロッテルダムの港』（一八五六・アムステルダム市立美術館）は代表作。〈野村太郎〉



羅　無文羅（複製）

ラ

ら

羅 ら　紗・絽・縠などと同じからみ織物の一種で、「うすばた」「うすもの」などといわれる。組織は非常に複雑で、紗が二本の経糸を主としているのに対して、これは二本がその外側の二本とさらに綟れて、つまり四本の経糸が互いに綟れて、網目のような形をつくる。この網綟りが一つおきにはずれると、中の開いたいわゆる籠綟りの形ができる。これが無文の羅で、籠綟りを地として、組織の密な網綟りの部分で文様を織り出したのが文羅である。

奈良時代には盛んにおこなわれ、正倉院には非常に精巧なものが残っているが、その後、鎌倉期から室町期になると次第に衰え、江戸時代には、二代将軍秀忠の冠に網目羅が用いられていたが、一般にはほとんど廃絶していたようである。

昭和の初め京都の喜多川平朗ほか、二、三人が上代羅の復原を試みている。羅の織技は、現在、国の重要無形文化財に指定されており、前記喜多川平朗が、その技術保持者として昭和三一年に指定を受けている。〈山辺知行〉

来迎図 らいごうず ⇩浄土教美術

頼山陽 らいさんよう（一七八〇—一八三二）江戸後期の儒学者、能書家。名は襄、字は子成、通称は久太郎、山陽・三十六峯外史などと号す。安芸（広島県）竹原の人。安永九年一二月二七日、頼春水の長子として生まれる。叔父杏坪に学び少年時代より機鋒をあらわし、江戸に遊学したが、帰藩後、常軌を逸する行動が多く、出奔すること二度に及び、廃嫡された。のち菅茶山の廉塾の塾頭となったが、「山凡、水俗、先生頑、弟子愚」と書き残して出奔、京都に寓して門戸を張った。山陽はことに詩文にすぐれ、また書画をよくし、非常に才気に富み、たちまちの間に京坂文壇に頭角をあら

わした。山陽の書は、*趙陶斎に発する頼氏の家法に、*米芾・*董其昌の風を加えて、当時京坂に盛んであった文人趣味に投じ、またその詩文の妙絶、題賛の語の機警と相まって大いに流行した。その著『日本外史』は、幕末の志士の愛読書でもあったため、志士の間にその書風を慕って学ぶ者も多かった。天保三年九月二三日没。〈北川博邦〉

ライト Frank Lloyd Wright (一八六七―一九五九) アメリカの建築家。六月八日ウィスコンシン州リッチランドセンターに生まれる。同州立大学土木学科を卒業後、*サリバンの建築事務所に入り、多くのものを学んだ。一八九三年に独立し、彼の初期の注目すべき作品、草原ハウス・シリーズを発表していった。まずハートレー邸 (一九〇二)、ついでマーチン邸 (一九〇四)、クーンレイ邸 (一九〇八)、ロビー邸 (一九〇九) などをつくった。ここでは日本建築に関心が示される一方、水平面に伸びる線、巧みな空間の流動性、ゆるい勾配の屋根と深いひさしがもたらす陰影など、大地との見事な一体感が高く評価された。とくにこの期の作品は、住宅以外のラーキン社ビル (一九〇四)、ユニテリアン教会 (一九〇六) などとともに一九一〇年に出版され、ヨーロッパ建築界に大きな反響を呼び、ライトの建築家としての地位を確固たるものにした。その後ほぼ二〇年間、個人的な不幸が続いたこともあって、ライトの設計活躍はマヤ様式の色濃い作品の最初のものとなったミッドウェー・ガーデン (一九一四)、東京の帝国ホテル (一九二二)、ミラード邸 (一九二三) など数少ない。

しかし、三〇年代に入ってこの不世出の建築家は、「落水荘」(一九三六) と呼ばれる住宅、ジョンソン・ワックス社ビル (一九三九) によって、ふたたびその天才をよみがえらせ、第二次黄金期をつくった。すでにこの時七〇歳台であったけれども、この時代に拡がりつつあった国際建築様式を消化しつつ、三〇―六〇度角の平面構成を基調にした建築を展開させて、円熟した個性と合せて、強靱な生命力を歌わせる造形を示している。この活躍は第二次大戦後にひきつがれ、第二ジェイコブス邸 (一九四八)、D・ライト邸 (一九五三)、プライスタワー (一九五六)、ベス・ショロム・ユダヤ教会 (一九五九) と続いて、遺作となったグッゲンハイム美術館 (一九五九) に至る。なお、このグッゲンハイム美術館は、今世紀にあって美術館建築のもっともユニークなものの一つとして、また成功した例として評価が高い。四月九日アリゾナ州タリアセン・ウェストでその生涯を終えた。〈高見堅志郎〉

▣谷川正己著『フランク・ロイド・ライト』(一九六八・鹿島研究所出版会) ▽二川幸夫撮影『フランク・ロイド・ライト』建築編・住宅編 (一九六七―六八・美術出版社)

来派 らいは 京鍛冶の来派は、『観智院本銘尽』をはじめ諸書に、祖を国吉として朝鮮から帰化した高麗人であると伝えているが、現存する作品はみられず、事実上は国行にはじまり、鎌倉中期から南北朝期にかけて繁栄している。国行は二字銘であるが、その子国俊には弘安元年紀の二字銘、正応以降の「来」を冠した三字銘とがあり、両者を同人または別人とする両説があって定かではない。来国俊の一門には了戒 (同銘数代続き室町期には筑後へ移住した一派もいる)、来国光、来国次 (一説に相州正宗の門人になったともいう)、来光包 (比叡山根本中堂に籠って作刀したところから中堂来の呼称がある)、来国末、来国長 (摂津中島に移住したことから中島来の呼称がある)、来国真、来倫国、来国宗、来国安 (弟子に越前千代鶴国安がいる)、また丹波の畠なる地に丹波来国俊、肥後の菊池に延寿派がいて来派の系統をひいている。また京信国は了戒の系統である。この派の作風の特色は小板目肌の約んだ冴えた鍛に直刃調の小沸がよくついた刃文であり、来国光、来国次には乱れたものをみる。〈小笠原信夫〉

ラグーザ Vincenzo Ragusa (一八四一―一九二七) イタリアの彫塑家で、日本にはじめて洋風彫刻を伝えた。シチリア島パレルモ近郊の生まれ。明治九年 (一八七六) 工部美術学校の創立にあたって、イタリア政府の推薦で画家*フォンタネージ、建築家カペレッチとともに来日し、同校で教鞭をとり、洋風彫刻勃興の糸口をつくった。門下に大熊氏広・藤田文蔵・佐野昭・小倉惣次郎らがいる。滞日中の作品には、彼の妻となった清原玉女 (一八六一―一九三九) をモデルとした『日本の婦人』『玉女像』、助六に扮した九世市川団十郎の『日本の俳優』をはじめ、市井の働く人々に注目した『日本の大工』『車夫』など多数ある。明治一六年、工部美術学校は西南戦争後の緊縮政策の結果閉鎖され、彼は帰国するのやむなきにいたったが、その典雅な写実的傾向は、形式化した木彫、細技に走った牙彫にささえられた当時の日本彫刻界に大きな刺激となった。三月一三日没。〈佐藤昭夫〉

楽焼 らくやき 京都の楽家代々の作をいう。これを本窯といい、その一族ないし弟子の作をこれに対し脇窯という。本窯以外の作でも同じ手法のものなら、俗に楽焼とよんでいるが、楽焼とは本来は楽窯の作だけを指していうのである。楽焼は轆轤成形でなく、手づくねで造られ、ふいご窯で低火度で焼成される。楽焼を代表するものは茶碗であり、これはもっぱら喫茶のために生まれたもので、形や口造りにもそのための工夫がされているが、掌に持って快いざんぐりした触感も、熱の伝導を適度にセーブする役目を果たしている。

楽焼の元祖は帰化人の飴也で、その遺作についてはまったく知られないが、おそらく楽焼にとって不可欠な加茂黒石の使用を発明した功績によって元祖と崇められているのだろう。その子が楽焼初代の長次郎 (一五八九没) で、彼はもと瓦師であったようだが、千利休の知遇を得てからその好みで楽茶碗を造るようになった。長次郎茶碗の代表的なものが利休形といわれているように、形などことに意匠の方面に利休の指導が大きかったと思われ、黒色の好みもおそらく利休の示唆によるところが大きかったとみられる。利休形の茶碗の生まれたのは天正一四、五年ごろからで、当時聚楽第の中で焼かれたので聚楽焼といわれ、のちに田中宗慶が秀吉から、その子二代常慶が二代将軍秀忠から楽印を拝領し使用してから、楽焼と呼ばれるようになった。

素地は三代*のんこう頃までは、聚楽土といわれる赤土で、以後は白土である。黒楽と赤楽の二種あるが、黒は加茂黒石の釉を厚くかけ、赤は初期には唐土(鉛釉)に長石分を混ぜた半透明の白釉を聚楽土の素地にかけた。後世の赤楽では、白土に黄土で化粧掛けした上に透明釉が掛っている。

楽家は現在一五代であるが、二代以後各代毎に楽印の書体を変えている。ちなみに、四代一入・五代宗入・六代左入・七代長入・八代得入・九代了入・一〇代旦入・一一代慶入・一二代弘入・一三代惺入・一四代覚入。各代中では特に初代・長次郎と三代のんこうが有名である。〈満岡忠成〉

楽焼 楽焼茶碗 銘「千鳥」 道入作 高さ7.8cm 口径12.5cm 大阪 藤田美術館 口辺に厚い釉を施し，胴部には釉の二重掛けで文様を表わしている，道入の特色がよく出ており，遺作中の代表作として有名である

楽浪 らくろう 紀元前一〇八年から紀元三一三年ころまでの四二〇年間、朝鮮の北半におかれた中国の郡名で、載寧江 (帯水)、大同江 (列水)、清川江の流域と鴨緑江 (浿水) の下流を中心とする地帯が含まれている。一九一六年 (大正五) 関野貞の古墳調査以来、日本の学者による調査、一九四五年 (昭和二〇) 以後は朝鮮民主主義人民共和国の学者たちによって、優秀な、おびただしい数の工芸品や日用器具が発見された。これらは朝鮮半島の古代文化の初頭を飾る貴重な遺物であるばかりでなく、中国漢代の文化遺産としても、きわめて高い価値を有し、これらを楽浪文化と称している。この出土品は、漢文化のすぐれたものが、そのまま朝鮮北部に移入されていたことを具体的に物語るもので、それらがやがて朝鮮半島の南部にまで及んだことは、慶州大邱の近辺の統一新羅時代の遺跡から発掘された出土品によって理解される。朝鮮だけではなく、西日本、とくに九州にもその流れが入り、わが国先史文化の上にもたらした影響も見逃がせない。出土品のおもなものは次のとおりである。

(1)銅器　鐘・鼎・盤・杯・鐎・博山炉・勺などの青銅・白銅製の祭器、日用器具、それに武器や白銅鏡があり、永光三年(前四一)銘のある銅鐘は、漢代銅器の年代を設定するのに重要な資料である。

(2)漆器　楽浪の古墳から出土した漆器類は、漢代漆器の水準の高さを示すものである。とくに注目されるのは、前八五年 (始元二) から後漢のはじめにわたる年号銘のある多くの漆器で、いずれもすぐれたものばかりである。漆器の素材も多種にわたり、木・竹・革・陶器の上に漆を塗ったものや、麻布を木地にはってその上に漆を塗り固めた乾漆製 (中国では夾紵という) のもの、および漆工と金銀細工を併用した技術的にかなり精巧なものもある。平壌市郊外の古墳から発見された人物画像漆彩筐は、竹を編んで、その上に漆を施した一種の籃胎漆器で、蓋身の上下周縁に九二人の人物画像が色漆で精密に描かれている。これらの画

像は中国古代の伝説や故事にあらわれるもので、絵画の資料としても貴重である。

(3)その他　絹織物や麻・楮・葛の布類、漆奩におさめた鏡・櫛・笄・刷毛・白粉・紅などの化粧用具、耳飾、金銀の指環、腕環・髪飾りなどの装身具、硯、漆器の硯箱、毛筆、印などの文房具がある。〈永井信一〉

羅振玉　らしんぎょく（一八六六―一九四〇）中国の文人・金石学者。字は叔言、号は雪堂・貞松。浙江省上虞県の人で、清末に学部参事になったが、若いときから金石学を好み、甲骨文字の研究で大名を成した。民国革命のときにわが国に亡命し、京都に

螺　鈿

1. 螺鈿玉帯箱　（模造）　東京国立博物館　原品正倉院
2. 柏木菟文鞍　（平安時代）　東京　永青文庫
3. 籬菊螺鈿蒔絵硯箱　部分　（鎌倉時代）　鶴岡八幡宮
4. 葡萄螺鈿短檠　（桃山時代）　奈良　大和文華館
5. 山水人物螺鈿食籠　（中国・明代）　東京　根津美術館

1

↑2

3

4

←5

居住して王国維とともに『殷虚書契』『古器物図録』その他多くの本を編纂出版した。また西域出土の古美術品・古写本、明清時代の内庫大庫に蔵した古記録、長安・洛陽その他の古墓から発掘した遺物の研究など、従前の金石学者にない考古学的立場から広範囲の研究をおこなったので著書が非常に多い。わが国から帰ってからは天津・旅順に居住し、のち満州国の監察院長になり七九歳で卒した。没するまで人と交わらず日夜研究に従事していた強烈な精神の持主で、近代の学術に貢献した功績は大きい。書は殷文を好んで書き、平生は老人に似ず蠅頭大のきわめて細かい書をかいていた。〈杉村勇造〉

螺　鈿　らでん　漆工芸の一技法。貝殻を文様に切って、木地や漆面に嵌めこむか貼りつけたもの。貝殻そのもので飾るのを貝摺という。

〔日本の螺鈿〕螺鈿法が日本に伝えられたのは奈良時代で、中国唐代のすぐれた螺鈿技法がもたらされた。正倉院宝物には「玉帯箱」「琵琶」「鏡箱」など、その好例が保存されているが、漆面に施されたものは少なく、多くは木地の上に用いられ、これに瑇瑁・琥珀・水晶・玉などが嵌め込まれている。平安時代には螺鈿がますます盛んになり、後期になると蒔絵と併用されて独特の美しさを発揮した。また、この時代には建築装飾にも用いられ、中尊寺金色堂や平等院鳳凰堂の遺例がある。遺品としては春日大社の「猫雀文太刀」、法隆寺献納宝物の「鳳凰円紋唐櫃」、および「片輪車文手箱」などがある。平安末期から鎌倉時代には螺鈿鞍の名品が数多く見られ、代表的なものとしては、永青文庫の「柏木菟文鞍」「時雨文鞍」などがある。

鎌倉時代には螺鈿の技法がますます精巧になり、とくに沃懸地と螺鈿によって強烈な効果を見せている。室町時代になると中国元明工芸の影響が現われ、薄貝法もおこなわれ、「青貝」などと呼ばれるようになった。桃山時代にはさらに朝鮮李朝螺鈿の影響で割貝法が用いられ、朝鮮風の唐草なども表わされた。明月院の「桜文椀及唐草文膳」はその好例である。江戸時代の螺鈿で特徴のあるのは、琳派にみられる厚貝法で、蒔絵に貝・鉛・錫などを併用して独特の装飾法がおこなわれた。そのほか、印籠・櫛・鞘塗などに青貝細工が応用され、元和年間（一六一五―二四）の生島藤七、江戸中期の青貝長兵衛・杣田光正・芝山易政らの名が知られている。

〔中国の螺鈿〕唐代の螺鈿法は非常にすぐれ、紫檀や沈などの木地に嵌入したものが多く、瑇瑁や玉を併用した。それらの材料から推して、螺鈿法は南方系の技術であるとも考えられている。宋代になると、螺鈿法は一時衰えたようで、螺鈿器はもと日本でつくられたという記録も見られるほどで、日本からの贈物に螺鈿を送ったということも記されている。元明代になるとふたたび螺鈿法が盛んになり、薄貝による精巧なものがつくられ、また貝の裏に彩色したり、金箔を貼る方法もおこなわれ、清代にはより精細なものがつくられるようになった。明清の螺鈿法は日本にも影響を与え、室町時代以降の青貝細工の発達を促した。

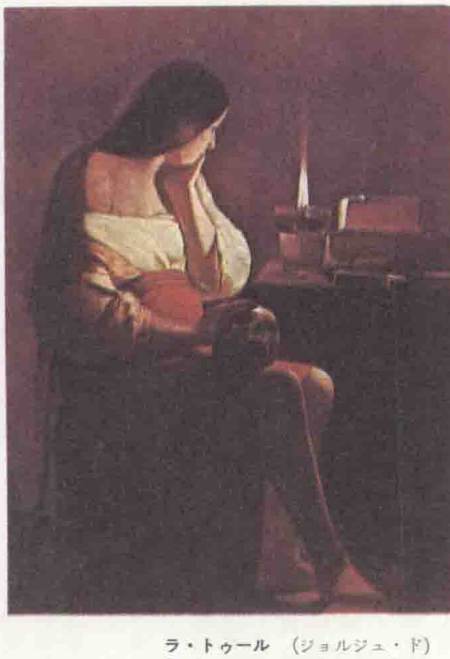
〔朝鮮の螺鈿〕朝鮮の螺鈿がいちじるしい発達を示したのは高麗時代（九一八―一三九二）以降で、陶芸と並んで代表的な工芸であった。その製作は官営の「中尚署」でおこなわれ、螺鈿匠も分業していた。螺鈿器の製作はかなりすぐれたものであったことが記録によって推察され、遼に贈ったこともしるされている。元宗一三年（一二七二）には「鈿函造成都監」が設けられ、螺鈿器製作の監督がおこなわれ、大蔵経を納める箱が大量に製作された。高麗螺鈿は、菊唐草や立菊などの文様が多く、縁には連珠文や星形などをめぐらし、界線や茎などに銀・錫・真鍮などの縒り線を用い、貝の裏に彩色したり瑇瑁を貼ったものも見られる。遺例としては韓国の徳寿宮博物館の螺鈿器、東京国立博物館および徳川美術館の「花文螺鈿経箱」、当麻寺の「花文螺鈿瑇瑁合子」などがある。李朝螺鈿はかなり厚い鮑貝を用い、唐草文や絵画的な文様が多く見られる。その表現は稚拙ではあるが、あまり形象にこだわらず、一種素雅なおもしろさがある。割貝法や置貝法が応用され、日本の螺鈿技術にも影響を及ぼしている。

〔技法〕螺鈿に用いる貝の種類は夜光貝・鮑貝が主であり、ほかに鸚鵡貝・蝶貝・蜆貝・メキシコ鮑貝などがある。これらの貝殻を砥石などですり減らして各種の厚さにするが、厚さの単位は一〇〇枚重ねとし、ふつう用いられるのは、厚貝が四寸（約一二・一センチ）、薄貝が二分五厘（約七・五ミリ）で、ごく薄い絹摺というものもあるが、これらを一応の基準として各種の厚さにつくられる。螺鈿法は大別すると、次のような方法がある。

(1)厚貝法　厚板の貝を鏨や糸鋸で切り、鑢で整形し、木地または漆面に装飾する。付着させる方法に二種あり、一つは文様の輪郭に従って適度の深さに彫って嵌め込むか、だいたいの形に彫って貝を嵌め隙間に錆（漆と砥粉を混ぜたもの）などをつめる嵌入法である。嵌め込んでから上塗りをして、研ぎ出すか貝の上の漆を刀で剝がす。二は木

地固めか下地の上に貝を貼り、錆を貝の高さまで塗り、上塗りをして研ぎ出す付着法である。
(2)薄貝法　薄貝を文様に切って、糊漆・膠漆・膠などで漆面に張り、上に漆を塗って研ぎあらわす。青貝ともいう。貝を切るには、小刀や針の先などを用いて切る切抜法、文様どおりの鑿で打ち抜く打抜法、貝を付着しておいて漆で文様を描き、乾いてから希塩酸を塗って文様以外の部分を腐食させる腐食法などがある。
(3)割貝法　貝に亀裂をつけて、湾曲した器物などに貼りつける方法。亀裂をつけるには、厚貝の場合は貝を紙に貼って鎚で割ったり乳鉢で砕いたりし、薄貝の場合は和紙に貝を貼り、筆軸などに巻いてひびをつくるか、あらかじめ針の先で貝に線をつけておいて巻いたりする。
(4)蒔貝法　貝殻を細かに砕いて蒔きつけたもの。細片をふるい分けて、とくに細かいものを微塵貝といい、青色の部分だけの粉末を玉虫微塵などという。微塵貝は主として変塗に応用される。
(5)置貝法　三角形・四角形・菱形・短冊形の貝の細片を漆面に置いたもの。杣田細工の好例である。
(6)色貝法　貝の裏に彩色したり、金銀箔を貼りつけたもの。貝を透かして裏面の色彩が華麗な効果を出す。中国明代の螺鈿に多く用いられた。近年は貝を染色する方法も工夫されている。
(7)毛彫法　貝に細線の毛彫りを施したもの。羽毛・花卉・葉脈などの細線を表わすのに用いる。
(8)浮彫法　刀を用いて貝に薄肉を施したもの。彫鏤・彫貝ともいう。この技法は江戸後期の芝山細工に見られる。〈荒川浩和〉

ラ・トゥール　Georges de La Tour（一五九三—一六五二）フランスの画家。一七世紀最高の宗教画家に数えられる。二〇世紀後半に入って、その作品・生涯がようやく解明された。ロレーヌ地方、リュネビルのパン屋の息子、石工の孫として三月一九日に生まれた。画家を志し、結婚によって上層ブルジョアジーの仲間入りをし、ロレーヌ公の庇護を受け免税権まで与えられた。ロレーヌ公国がフランス王家にくみこまれたあとは「王の常勤画家」を名のっている。当時としては、破格の値段で絵の注文を受けた。三十年戦争とペストの猛威下でも、その広大な所有地を固守し、飢えに悩む民衆に犬をはなって穀物倉に近寄せず、そのため民衆の増悪を買い、名ざしで非難されたことが文書に残されている。パリへは一度出たらしいが、ほとんどロレーヌ内にとどまって制作した。ラ・トゥールは「夜の画家」といわれる。*カラバッジョの影響が指摘されるが、カラバッジョの動的な構成とはちがって、ラ・トゥールは夜の光の中で人物を凍らせ、肉体を精神そのものにまで凝縮せしめる。独特の明暗法と平面化、モノクロミズム、幾何学的構図が内的緊張感をかもしだす。代表作として『いかさまカルタ』『蚤取り女』『聖女マリア・マグダレーナ』『聖セバスチャン』などがあり、その崇高な宗教性と実際の生活態度との矛盾は、最後の作品『聖ピエールの否認』が答を解いている。一月三〇日リュネビルで没。一九七二年、パリ、オランジュリー美術館で大回顧展が開かれた。〈小川栄二〉



ラ・トゥール　（ジョルジュ・ド）「聖女マリア・マグダレーナ」（1635—45ごろ）　油彩　128×94cm　ルーブル美術館　膝の上のどくろは「死を思え」という伝統的図像であり，卓上の書物と十字架は宗教的・哲学的瞑想を意味する。伝統的題材を，新しい，神秘的な明暗法で描いた作品

ラ・トゥール　Maurice Quintin de La Tour（一七〇四—八八）フランスの画家。九月五日サン・カンタンに生まれる。一八世紀の代表的なパステル肖像画家。一四歳のときパリに出て、ロザルバ・カリエラ（ベネチアの女流画家）のパステル画に接し、以後パステル画を専門とする。パステルはこの世紀のはじめからよく用いられるようになった。大肖像画の公式的な肖像画から、繊細な感覚と微妙なニュアンスを求める肖像画へと趣好は移り、パステルはその求めを満たした。一七三七年のサロンに出品した『ブーシェ夫人』『笑う作家』で名声を得る。鋭い観察力と的確なデッサン力で、微妙にゆれ動く人間の心理をその表情や身ぶりにとらえた彼は、王侯貴族からボルテールやルソーらの文学者をはじめ、商人や女優の肖像画も描いた。「顔」のシリーズは有名。当代最高の画家の位置にあったが、極度の精神集中を要する作業のため晩年は精神に異常をきたし、故郷にもどって二月一七日同地で没した。〈小川栄二〉

ラファエロ　Raffaello Sanzio (santi)（一四八三—一五二〇）イタリアの画家・建築家。中部イタリア、ウルビーノの宮廷詩人ジョバンニ・サンティを父として四月六日に生まれたが、はやく母を失い、一一歳で父も失って、司祭の叔父に育てられた。絵の手ほどきは画家でもあった父から受け、同郷のティモテオ・ビティにも学んだとされる。一五〇〇年にペルージアのカンビオ（為替取引所）に*ペルジーノが完成した壁画のうち、「フォルテッツァ」（堅忍不抜の徳）の寓意像を彼が助手として描いたともされているので、一五〇〇年の直前にペルジーノに入門したと考えられている。かつて一五〇〇年ごろの作とされていたコンデ美術館（シャンティーイ）の『三美神』やロンドン、ナショナル・ギャラリーの『騎士の夢』は、その円熟した作風のため、最近では一五〇四、〇五年ごろにまで下げる説がおこなわれているが、なお検討の余地がある。いずれも清純な色彩と甘美なリズムをみせており、激情性や偉大性を強調せずに、柔和な魅力を漂わせることにつとめている。空間に交差する和音の波を敏感にとらえる音楽的な感覚はルーブル美術館の『聖ミカエル』や『聖ゲオルギウス』にもみられるところで、彼の芸術の一つの基調となって、その後の作品に一貫する。ペルージアに出てからの彼は、急速にペルジーノ風の最高の技法に到達し、バチカン美術館の『聖母戴冠』、ロンドンの『キリスト磔刑』、ブレラ美術館（ミラノ）の『スポザリツィオ（マリアの結婚）』などは、ペルジーノの作と間違えられるほどであるが、空間の取扱いや幻想的な表現には師に見られない新鮮さを見せている。一五〇四年にフィレンツェに出て四年間滞在、その地の芸術的伝統に鼓吹されるとともに、フラ・*バルトロメオの広壮な画面構成と*レオナルド・ダ・ビンチの明暗法を学び、急速にペルジーノ風を脱してフィレンツェ派風に進展する。『ドーニ夫妻像』などのこの期の肖像画は、いずれもレオナルドの影響を示しており、この時代にもっとも多く描かれた聖母子画（ウフィーツィ美術館の『グランドゥカの聖母』と『カルデリーノの聖母』、ルーブルの『ラ・ベル・ジャルディニエール』、その他『オルレアン家の聖母』『エステルハージ家の聖母』など）の多くは、聖母の姿態やピラミッド型構図にもレオナルドの模倣を歴然とさせている。さらにローマ、ボルゲーゼ美術館の『キリストの埋葬』においては、ミケランジェロの線の動きまで取り入れている。ミケランジェロはこの前年『岩窟の聖母』を完成。しかし彼は、先人の技法を吸収同化し、画面構成における線のリズミカルな調和や、人物の静けさ、容貌の清純さなどには、独自の個性的な魅力を漂わせていた。

　ローマに出た時期は明らかでないが、一五〇九年の一〇月には、教皇ユリウス二世のためバチカン宮のスタンツァ・デラ・セニャトゥラ（署名の間）の装飾に従事、天井画を描いたのち、四周の壁面に『聖体の論議』『アテネの学堂』『パルナッソス』『三徳像』などを描いた。ローマに出てまもない二年間に古代遺跡や古典書の研究に情熱を燃やすとともに、ミケランジェロが完成しつつあったシスティーナ礼拝堂の天井画から造形的把握を学んで、たくみな律動的な構図のもとに、古典的な格調の豊かな傑作を実現させることに成功した。このころ教皇の側近からもつぎつぎと依頼をうけ、『ある枢機卿の肖像』『トマソ・インギラミの肖像』や『フォリニョの聖母』のような傑作を描いている。ファルネジーナ宮の壁面に『ガラテアの勝利』を描く委託をうけたのもこのころで、そのとき同じ宮殿で仕事をしていたベネチア派の画家*ピオンボと知り合い、その彩画法を学びとっている。

　この色彩描法の変化は、一五一一—一四年の制作になるバチカン宮のスタンツァ・デ・エリオドロ（エリオドロの間）の壁画『ヘリオドロスの追放』『ボルセーナのミサ』『牢獄から解放される聖ペテロ』『ローマから退けられるアッチラ』に現われる。光の量塊と陰の量塊を対置した明暗効果はかつてない活気をみせている。このベネチア派的な色彩効果は、『ユリウス二世像』をはじめ、彼の心の女性ともいわれる『ベールをかぶる女』（ビッティ美術館）、気品と教養の高い宮廷人『バルダッサーレ・カスティリオーネ像』（ルーブル）、また、人間的な情感を漂わせた『小椅子の

マドンナ』などに示されている。彼は建築にも意を注ぎ、一四年に同郷の先輩*ブラマンテの死後サン・ピエトロ大聖堂の造営を継承、その翌年からは古代遺跡発掘の監督官にもなった。さらに教皇レオ一〇世の側近からも寵愛(ちょうあい)され、枢機卿ビビエナその他の肖像画もつぎつぎと制作し、一四―一七年にはバチカン宮のスタンツァ・デル・インチェンディオ(火災の間)の壁画装飾に従事する。ドレスデン絵画館にある『サン・シストの聖母』はこのころの傑作であるが、すでにアカデミックな形式主義がきざし、ボローニャ絵画館の『サンタ・チェチリア』ではその傾向をいちだんと強めている。この間にも、キジ礼拝堂の設計や装飾、バチカン宮のロッジェの装飾、ビラ・マダマの建築などに従事したが、多くの弟子を従え、仕事に追われていた彼は、思索にふける暇もなくなったためか、その芸術は没落の一歩をたどった。弟子たちと描いたパラッツォ・ファルネジーナの天井画『プシケの物語』では、かつての甘美なリズムは失せ、古代彫刻の影響を悪く反映して彩色された彫像の観を呈している。しかし、一八年の『レオ一〇世の肖像』では、群像を見事に処理して、彼が最後まですぐれた肖像画家であったことを実証している。晩年、名誉回復のため力作を心がけた『キリスト変容』(バチカン美術館)が彼の夭折(ようせつ)のため未完に終わったことは惜しまれるが、天地をS字型に奔放に構図して動的表現を試みたこの絵は、早くも古典様式を解体して、バロック様式への先駆を示したものとして注目される。一五二〇年四月六日三七歳で、八日間の熱病ののち没した。この前年にレオナルドは、六七歳でその生涯を閉じている。ラファエロが西洋の美術史上に及ぼした影響は大きく、一九世紀前半までつねに古典的規範として学ばれてきた。その後しばらく軽視されがちであったが、最近はまた見直されはじめている。〈摩寿意善郎〉

[文]美術出版社編『ラファエルロ』(一九七〇・美術出版社) ▽摩寿意善郎ほか執筆『原色世界の美術 4 ヴァチカン美術館ほか』(一九六九・小学館)

ラファエロ

1

2

3

↑ 4

↓ 5

1.「ベールをかぶる女」(1515ごろ) 85×64cm ピッティ美術館
2.「マリアの結婚」(1504) 170×117cm ブレラ美術館
3.「〈美しき庭師〉の聖母」(1507) 122×80cm ルーブル美術館 ラファエロが描いた数多くの聖母画のうち、もっとも魅力的な作品の一つで、聖母が美しい風景を背景にしているところから「美しき庭師」(ラ・ベル・ジャルディニエール)と通称される
4.「アテネの学堂」部分(1509―10) バチカン美術館 1508年から11年にかけて、教皇ユリウス2世のために、バチカン宮「署名の間」の欄間に描かれたフレスコ画で天井の「哲学」に対応する作品。盛期ルネサンス芸術の頂点を形成する作品の一つといわれている
5.「騎士の夢」(1500―02ごろ) 17×17cm ロンドン ナショナル・ギャラリー

ラファエロ前派 ―ぜんぱ ⇨プレ・ラファエル派(は)

ラプラード Pierre Laprade (一八七五―一九三二)

フランスの画家。ナルボンヌに生まれる。アカデミー・カリエールに学び、*マチスらと交わる。一九〇一年のアンデパンダン展で画家としてデビュー、一九〇三年サロン・ドートンヌの設立に加わる。*印象主義から*フォービスム、*キュビスムへの流れとははなれて、近代的な感受性そのものを鋭敏にみがくことで、灰色を基調に花や風景や女性像をさりげなく描いた。抒情的で過不足のない表現は一般の趣好に受け入れられ、日本でもエコール・ド・パリの画家として早くから知ら

ランクレ「踊るカマルゴ嬢」(1730—31ごろ) 油彩 43×55cm ロンドン ウォーレス・コレクション モデルはバレエの歴史にその名をとどめている当時のパリ舞踊界の花形

れている。文学的趣味も豊かで、ベルレーヌ、プルースト、バレリーなどのテキストに挿絵を描いている。〈小川栄二〉

羅聘 らへい (一七三三—九九) 中国、清代の画家。字(あざな)は遯夫、号は両峯、花之寺僧ともいった。江蘇省揚州の人で、父祖は安徽から移住してきた商人である。*金農の愛弟子で、その縁故によって多くの名士に交わることができた。北京でも交際が広く一流の人物に認められるほどに彼の画は好評を得た。墨梅・墨竹などは師をしのぐものがあった。有名な作に『鬼趣図』があって当時の名士数十人が題跋を描いている。揚州八怪画人の一人である。夫人の白蓮女史も詩文にすぐれ、また花卉画に巧みで、夫婦合作もある。師の金農の没後その恩に酬いるため葬祭に尽くしたことも有名である。〈杉村勇造〉

ラルジリエール Nicolas de Largillière (一六五六—一七四六) フランスの画家。一〇月一〇日パリの帽子屋の息子として生まれる。父の商売の都合でアントワープ(アンベルス)に移り、青年期をここで過ごす。画家としての修業もここで始められ、一六七二年に同市の画家組合に登録された。一時ロンドンに渡ったが、八〇年ごろパリに戻り、*ルブランの知遇を得て肖像画家として大成する。摂政時代からルイ一五世時代のパリで、フランドル派の影響を受けた画風、透明色を使った特徴的な暖色と人物の肌色は、背景の情趣に満ちた自然描写とともに「空気を吹きこまれた色彩」と評された。ライバルの*リゴーがルイ王朝の貴族たちを描いたのに対して、彼はパリの上層富裕階級や法官・司教たちの肖像をもっぱら描いた。代表作に『画家と家族』(ルーブル美術館)、『美しきストラスブール女』(ストラスブール美術館)がある。〈小川栄二〉

藍瑛 らんえい (一五八五—一六六四) 中国、明代の画家。字(あざな)は田叔、号は蜨叟、晩年に石頭陀とも号した。浙江省杭州銭塘県の人。明の万暦一三年の生まれ。書画・詩文ともにすぐれているが、画は杭州出身であるから南宋画院の諸家の風を極めて一家を成し、各省に広く旅行して自然の山水を求めた。彼は専門画家なので浙派の最後の人物といわれているが、その画風は当時の文人画家の画と異なるところがなく、専門画家だけに流麗さに優るものがある。彼の作品は文人画を尊重するようになった中国よりもわが国に尊重されたので渡来した名作は少なくない。清の康熙三年に八〇歳で卒した。〈杉村勇造〉

欄干 らんかん ⇨高欄(こうらん)

ランクレ Nicolas Lancret (一六九〇—一七四三) フランスの画家。一月二二日パリに生まれ、クロード・ジロー(一六七三—一七二二)の門下となる。*ワトーを知り、ワトーの「雅(みや)びなる宴」Fête galant に追随するが、その才は及ばなかった。しかし、ワトーの死後たんなる風俗画に堕してしまったこのロココ的主題を律儀に守りぬいた功績は大きく、*パテールとともにその点で評価されよう。一九一七年アカデミー入りをし、ダンス、音楽会、食宴、遊戯など、貴族富豪たちの生活ぶりを数多く描いた。九月一四日パリで没。代表作は『音楽のレッスン』『四季連作』(ともにルーブル美術館)など。〈小川栄二〉

ランス大聖堂 パリのノートルダムと並ぶ初期ゴシックの傑作。微妙な各部構成でまとめられた西正面は多塔形式とともに盛期ゴシックの原形となった

ランス大聖堂 ——だいせいどう Cathédrale de Reims シャルトル、アミアンの両大聖堂とともに、典型的なフランス・ゴシック聖堂の一つ。フランス北東部マルヌ県ランスにあり、歴代フランス国王の戴冠式のおこなわれた名刹である。メロビング朝、カロリング朝についで、一二一〇年三度目の火災で焼失したのち建立されたのが現存の建物である。一二一一年にジャン・ドルベにより着工、内陣と翼廊は一二四一年ごろ、身廊は一二八五年ごろ、ファサードは一四世紀に入ってから完成した。三廊式身廊、三廊式翼廊および五つの礼拝堂のある内陣からなる平面プランをもっているが、この内陣部のデザインはロンドンのウェストミンスター寺院に踏襲されている。ファサードはヨーロッパの中世を通じてもっとも完璧な傑作の一つで、三つの玄関口はそれぞれ大小の立像群で装われ、ばら窓の上には歴代国王の立像が設置された壁龕(ニッチ)が並んでいる。この人像彫刻はフランス・ゴシック彫刻の代表作として知られている。側壁にそって頑丈な扶壁が横圧を支えているが、これが小尖塔(ピナルク)や彫像で装われていて、構造上の役割とともに、大聖堂全体の外観構成に大きな役割を果たしている。そして、長さ一五〇㍍、穹窿の高さ三八㍍の調和の保たれた規模は、正面入口のばら窓とあいまって、すぐれた効果を誇っている。〈浜谷勝也〉

藍胎漆器 らんたいしっき 漆工芸の素地(きじ)製作法の一つ。竹を細く切って編んだものに漆を塗る方法で、籠地(かごじ)ともいう。その歴史は非常に古く、朝鮮楽浪郡から出土した漢代の漆器や、縄文(じょうもん)時代の出土品のなかにも、籃胎の例が見られる。正倉院宝物中の漆胡瓶(しっこへい)は竹を巻き上げたと思われる特殊な素地製作法によるものである。また、タイやビルマに産する「きんま」には籃胎が多く用いられている。近世になって、編目を出した籠や葛籠(つづら)に漆を塗ったものもあり、幕末には高松(香川県)の*玉楮象谷(たまかじぞうこく)がきんまを模して籃胎を用いた。明治時代になって久留米(福岡県)でも籃胎漆器がおこなわれ、日用品として大量に生産され、編目を見せた塗りを特徴とした。また、大分県の別府や日田でも久留米のものを模してつくられるようになった。〈荒川浩和〉

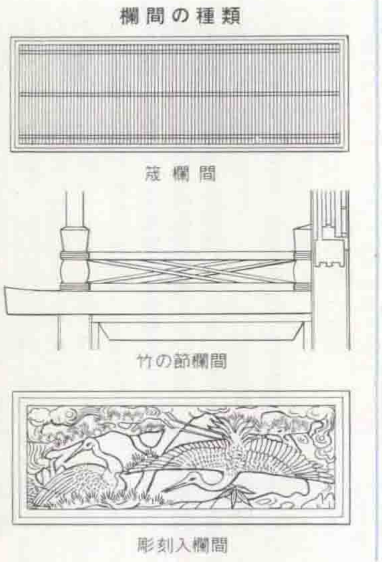
ランブール(兄弟) Le frères de Limburg 一四世紀末から一五世紀初頭にかけてフランスで活躍した、フランドル出身のミニアチュールの画家。ポール Paul (Pol) とヘルマン Hermann およびヤン Jan の三兄弟であるが、伝記的事実は三人ともつまびらかでない。ベルギーのランブール地方の生まれで、彫刻家であった父親の死後、ディジョンで叔父の画家マルエル Jean Malouel (?—一四一九) の感化を受けた。一三九九年以前、パリのある金工師のもとで修業したとも伝えられる。ポールとヤンは、一四〇二年以来ブルゴーニュ公フィリップ(剛勇公)に仕えて聖書の挿絵を描き、また遅くとも一一年以降、三人は揃ってブールジュのベリー公の宮廷画家となって、主作品『ベリー公のいとも豪華なる時禱書』(シャンティーイ、コンデ美術館)を制作した。

この作品は、兄弟が一六年に疫病であいついで死亡したため完成するに至らず、約七〇年後ジャ

ランブール(兄弟)「ベリー公のいとも豪華なる時禱書 4月」(1413—16) シャンティーイ コンデ美術館 十二か月の自然と人間生活を描写した暦の一部

ン・コロンブ・ド・ブールジュ Jean Colombe de Bourges によって仕上げられたが、兄弟の手になる暦の部分がもっとも高く評価される。これは一年の一二か月を通じて自然の推移とそれに即した人間の生活を細密に描写した連作である。もともと日々の労働をあらわしたこの種の連作は、中世美術の伝統的な主題であったが、兄弟はそれをたんに概念的に扱ったのではなく、綿密な観察と写実的な技法によって自然と人間とを分離することのできない統一的なイメージとして画面に定着させた。たとえば当時の貴族の宴席の光景を描いた「一月」の画面では、ルネサンス的な意味できりとした美術史上初の雪景色を鑑賞することができる。この種のパノラマ的な情景からルネサンスのパースペクティブに至る距離は遠くない。また「一〇月」の種まきの画面ではルーブルの城と農民の風俗とがコントラストをなしてとらえられている。〈野村太郎〉

欄間 らんま　日本建築で戸口の鴨居と天井との間に設けた開口部をいう。欄間の古い形式の一つは中世寺院の外陣と内陣の境界に用いられたもので、四角の格子や菱格子が多かった。住宅では書院造の初期に竹の節欄間のような簡単な形式が用いられた。桃山時代の大名邸宅では、大広間には動物や植物の極彩色の彫刻を入れた豪華な形式が好まれたが、落着いた雰囲気の部屋には格子を縦に細かく組んだ筬欄間が多かった。江戸時代には、板に扇面や唐草などを透彫にしたものをはじめ、変った意匠の格子など種々の形式が発達した。数寄屋造では下地窓のものと同じ構造で、輪郭を丸形や、隅丸の長方形にしたものが多く使用される。〈大河直躬〉



リ

李安忠 りあんちゅう　生没年不詳。中国、宋代(一二世紀前半)の画家。北宋の宣和画院で花鳥画をもって仕えて成忠郎となり、南宋になってから江南に移って高宗の紹興年間(一一三一—六二)にふたたび画院に仕えて金帯を賜った。彼の花鳥画は黄筌の鈎勒法を用い、南宋の中期の画院に仕えていた李迪の上に出るものと評された。山水も描いたが花鳥に及ばず、その作品はほとんど伝わっていないが、わが国には彼の画と伝える団扇画の鶉の図などがある。子の李瑛・李公茂も家伝の花鳥画を描いたが父には及ばなかった。〈杉村勇造〉

リオタール Jean Etienne Liotard (一七〇二—八九) スイス生まれの画家。パステルおよびエマイユを用いて主として肖像画を描いた。ジュネーブに生まれ、出生地およびパリで描画を修業、一七三六年放浪の旅に出る。ローマおよびギリシア各地を経てイスタンブールに五年間滞在し、さらにウィーンにも足をのばしている。これら各地で彼は高貴な顧客にめぐまれ、法王クレメンス一二世やオーストリア皇女マリア・テレジアの肖像画をはじめ多数の作品をのこしている。四八年パリに帰ってからも注文客は減少しなかったが、アカデミー会員となることを拒まれ、このため五八年ジュネーブに移住し、同地で没した。〈野村太郎〉

陸探微 りくたんび　生没年不詳。中国、六朝の宋時代(五世紀)の画家。呉(今の江蘇省)の人で、この世代の最大の画家と評せられ、顧愷之の風を学んで大成し、多く仏画を描き、顧陸と併称された。その遺品は早く散佚して伝わっていないが、六朝の画論では上位に置かれている。彼はまた一筆で画を描きあげる一筆画の創始者ともいわれている。線描の工夫をして衣装を描いたのでこうした説が起ったのであろう。北宋時代には仏画が何点か伝えられていたという。〈杉村勇造〉

リーグル Alois Riegl (一八五八—一九〇五) オーストリアの美術史家。リンツに生まれ(一月一四日)、法律・哲学・歴史などを学んでから美術史学に転向。オーストリア歴史研究所、美術工芸博物館などで研究をつづけ、ウィーン大学講師(一八八九)、助教授(一八九五)、教授(一八九七)をつとめる。美術史におけるウィーン学派の祖。芸術意志の概念をもととして様式の問題にのぞみ、主として古代と中世、東方と西欧の美術様式の関連を考察した。ウィーンで没(六月一七日)。主著『様式の問題—文様史の根底』(一八九三)、『後期ローマの美術工芸』(一九〇一)。〈鹿島　享〉

リゴー Hyacinthe Rigaud y Ros (一六五九—一七四三) フランスの画家。ルイ一四世下の最大の肖像画家。七月一八日ペルピニャンに生まれ、モンペリエ、リヨンなどで修業を続け、二一歳のときパリに出てルブラン門下となる。一六八二年ローマ賞を受ける。アカデミーの総帥である師ルブランの名残をとどめているが、一方、フランドル派、とくにルーベンスからの影響も強く、前代の儀式ばった「大肖像画」にゆたかな色彩感と流動感を導入した。ルイ一四世の愛顧を受け、その肖像画(ルーブル美術館)を描いたが、王の肖像画中、実際に王をモデルにして描いた唯一のものといわれる。全ヨーロッパの王侯貴族から注文が殺到し、晩年は工房制作となって乱作におちた。一二月二九日パリで没。〈小川栄二〉

李公麟 りこうりん　生没年不詳。中国、宋代(一一世紀後半)の画家。字は伯時、号は竜眠山人。没年は五七歳の説がある。原籍は安徽省桐城県といわれる。彼は進士となり各地の官をしたが致仕してから竜眠山(桐城県の西北二〇華里)に隠居した。官にあるとき王安石・蘇東坡・黄山谷・米芾らの士文人と交わりがあった。彼の画は山水・人物・花鳥・道釈画など多方面にわたっているが、白描画も得意としている。彼は動物画では馬をもっとも巧みにし、仏画も多く描いている。現存のものに『五馬図巻』『維摩詰像』『免冑図』『九歌図』その他がある。〈杉村勇造〉

李在 りざい　生没年不詳。中国、明代(一五世紀)の画家。字は以政、福建省莆田県の籍で後に雲南省に遷ったともいわれる。画は山水画を専一にし、南宋院画人の馬遠・夏珪を学びまた郭熙の細潤なる山水画法も学んだという。明の宣徳時代(一四二六—三五)に北京の画院の仁殿に入り、戴進に次ぐ山水画家といわれた。彼の画は専門画家らしく宗法を守って、かりそめの筆を用いないので、宋画からの伝統がきわめて明瞭に画面に表現され、その巧みさもでているがそれだけに弱さも感じられる。わが国の雪舟が画事を問うたという伝説があるが信じられない。〈杉村勇造〉

李思訓 りしくん　(六五一—七一六) 中国、唐代の画家。名は思訓、字は建。唐の宗室の人なので姓を李という。永徽二年の生まれ。宗室の出身なので官途について昇進したが、則天武后の宗室人圧迫

リゴー　「フランス王ルイ14世の肖像」(1701)　油彩　279×190cm　ルーブル美術館　王権の威勢高揚の目的を持って描かれたルイ14世の肖像画の代表作

により官を去り、中宗の時代に右武衛大将軍となり彭国公に封ぜられた。彼は金碧山水画の開祖といわれるほど細描山水楼閣画に巧みであった。子の李昭道も父業を継いで山水花鳥画に巧みであったので、世人は李思訓を大李将軍、李昭道を小李将軍といっている。この華麗な彩色画法はその後に伝えられ、ことに専門画家が能くしたので、明の*董其昌が南北画論を唱導したとき、彼をもって北宗画派の開山とした。〈杉村勇造〉

リシツキー Lazar' Markovich Lisitskii（一八九〇—一九四一）ソビエトの画家・デザイナー。外国語文書には多く El Lissitzky と自署。一二月三〇日スモレンスクに近いユダヤ系の家庭に生まれ、長じてドイツのダルムシュタット高等工業学校の建築科に学ぶ。戦乱勃発の一九一四年に帰国してモスクワの美術界に登場し、早くも一七年以来、街頭装飾やポスター製作を通じて精力的に革命政権のために働いた。数年間にわたり幾何学的パターンの緻密な構成をめざす実験的絵画の多数を『プロウン』のシリーズで発表する一方、その構成主義手法をマヤコフスキー詩集のレイアウトや、革命の理念をモチーフにした寓意物語の小画集、構成派国際機関誌の編集、高層ビルや公園計画の構想など多彩に展開し、しばしば国外に出て一九二〇年代ヨーロッパの前衛美術の諸グループとの交流にもつとめた。二〇年代末にロシア構成派が退潮に向かってからも、国外への新文化宣伝の催しの多くにその展示構成とインテリア・デザインを担当し、また雑誌『ソ連邦の建設』などの刊行物に迫力あるフォト・モンタージュを用いて編集技術上の創意を発揮した。肺疾が高じてモスクワで一二月三〇日急死したが、一貫して革命思想の擁護に情熱をささげたその業績に対し、ソビエトでも近年あらためて再認識しようとする機運が強まっている。〈松谷 彊〉

李成 りせい（?—九六七）中国、梁代の画家。字は咸熙。唐の宗室の出身であるが、唐が亡びてから祖父・父は江南地方から各地に流寓し、ついに営丘（今の山東省臨淄県）に落着いたので李営丘とも称されている。画は山水画を巧みにし、五代の関同の風を学んで別に一家をなし、ついに古今第一の山水画家といわれた。彼の得意とするところは寒林・雪景などで、濃墨・淡墨を用いて山水の姿を描写しているので、おのずからその中に遠近明暗の法を得ていると評されている。彼の伝を承けて大成した画人に許道寧・李宗成・翟院深の三人がある。宋の太祖の乾徳五年に卒したといわれる。〈杉村勇造〉

李鱓 りぜん 生没年不詳。中国、清代（一八世紀）の画家。字は宗揚、号は復堂または懊道人といった。江蘇省揚州興化県の人である。彼は康熙五〇年（一七一一）に挙人の試験に合格して内廷の画人として仕え、また山東省滕県の知県にもなったが、辞して故郷に帰り画事に専念した。彼の花鳥画は蔣廷錫（乾隆時代の大官）と指頭画で有名な*高其佩に学んだともいわれている。揚州八怪画人の一人として数えられるが技巧では第一である。色彩の扱いかたも鮮麗で、いかにも在野の画人らしいたくましさがあり、また詩文・書にもすぐれていた。〈杉村勇造〉

リーチ Bernard. H. Leach（一八八七—一九七九）イギリスの陶芸家。香港で生まれた。一九〇六年ロンドン美術学校に入学。〇九年（明治四二）来日し、東京上野桜木町に住み、エッチングを教えた。一一年富本憲吉と親交を結んだが、一二年六代尾形乾山に入門して楽焼を修業、そのさい富本が通訳し、のちにリーチは皆伝を受けて七代乾山となった。また富本を通じて民芸運動の指導者柳宗悦や陶芸家浜田庄司・河井寛次郎らとも親交を結んだ。二〇年帰国後はセント・アイビスに築窯、晩年まで作陶を続けた。しばしば来日して展観・講演したが、六四年には日本文化の宣揚に尽くした功により、勲二等瑞宝章を贈られた。著書『陶工の本』は有名である。〈満岡忠成〉

李朝陶磁 りちょうとうじ 李朝時代初期の陶磁器としてまずあげられるのは、三島手と総称される、三島・刷毛目・粉引など、鼠色の素地に白土の化粧掛けを施した堅い陶器の一群である。三島は高麗時代の象嵌青磁から転化したもの、器面の一部または全体に細かい花文や渦文などを印花の手法でびっしり押し、そこに白土をぬりこんでから、青みをおびた透明釉をかけて焼きあげたもの、花三島・暦手・渦三島・礼賓三島・象嵌三島（彫三島）など多くの種類がある。刷毛目は刷毛で白土を塗り、透明釉をかけたもの、これに線彫と掻落で文様をあらわしたものを彫刷毛目、鉄絵具で文様を描いたものを絵刷毛目とよぶ。全体に白土をかけて透明釉を施したものは粉引、これに鉄絵文様を加えたものは絵粉引である。これらの三島手は、主として朝鮮半島南部で焼造されたもので、忠清南道公州郡の鶏竜山窯はすぐれた三島手の窯として名高い。また李朝初期には、京畿道の広州郡をはじめ各地に白磁の窯がおこった。李朝時代の人々はその儒教的な生活感情から、白色に対する好尚が強かったといわれ、これによって白磁の器物が喜ばれ、その生産がうながされたと考えられている。高麗時代の青磁のように、李朝時代を代表する陶磁器は白磁で、独特の柔らかみのある、さまざまの魅力のある白磁がつくられたのである。

一五世紀の中ごろ、中国で発達した染付磁器が朝鮮にも運ばれて、その影響下に染付の焼造が広州の窯で試みられた。初期の李朝染付の中には、中国明初の染付をまねたものがあり、興味深い。しかし染付の原料であるコバルト（呉須）は朝鮮にはなく、中国から運ばれたため、染付の製作はいささか制限が加えられ、またその使用者も王族貴族などに限られたといわれる。一六世紀ごろ、余白を大きく残して簡素な文様を描く秋草手や窓絵手の磁器がつくられるようになったが、遺例は決して多くはない。それらの中には他に類のない静かな美しさを示す優品があり、珍重されている。

李朝陶磁 〈右〉李朝染付秋草文面取壷 大阪市 〈上〉李朝白地祭器

染付とともに、釉下に鉄絵具で文様を描くいわゆる鉄砂も各地で焼かれた。これは染付と違って奔放な文様を表わしたものが多く、とくに北部の製品には特異な味わいのある魅力的なものがある。また釉下に銅で文様を描き淡紅色に焼きあげたいわゆる辰砂も、一部の窯でおこなわれたが、これは焼成技術がむずかしく、古い遺例はきわめて少ない。一六世紀末の壬辰丁酉の乱（文禄慶長の役）と、一七世紀初頭の後金（清）軍の侵入は、朝鮮の陶業に大きな打撃を与えた。その後次第に立直って、広州分院窯などでは、やがて精妙な文房具などもつくるようになったが、全般にわたって雑器的な性格が強まり、技術の停滞が表われた。一九世紀中葉、日本の磁器や染付原料の輸入によって、李朝の陶業は壊滅した。〈長谷部楽爾〉

立体派 りったいは ⇩キュビスム

リッピ Fra Filippo Lippi（一四〇六—六九）イタリア、*フィレンツェ派の画家で、修道僧。フィレンツェの肉屋の子に生まれ、一五歳ごろカルミネ修道院に入団したと考えられ、一四三〇年の同修道院の記録には「画家」の肩書がつけられているが、初期の修業については判然としない。しかし、フラ・*アンジェリコと同様に、はじめロレンツォ・モナコに学んだとされ、またアンジェリコの影響も受けている。一四三七年の銘のあるローマの『聖母子』（バルベリーニ美術館）では、*マサッチョの影響が明白で、カルミネ修道院時代には、その仕事ぶり（ブランカッチ礼拝堂の壁画制作）を実見したに相違ない。しかも、この年のサント・スピリト聖堂のバルバドリ祭壇画（ルーブル美術館）では、すでに宗教的敬虔から離れた俗世の陽気さが見られ、彼の芸術の特質である現世的で人間的な情調がはっきりと感じられる。四一—四七年のサンタンブロジオ聖堂のための『聖母戴冠』（ウフィーツィ美術館）は、いっそう地上の祭典的気分が横溢している。そこでは光の微妙な交錯のなかに人体の的確な肉づけとみごとな色彩効果で、人間的情感があますところなく発揚されており、ここにその画風は完成する。ピッティ美術館の円形画『聖母子』もウフィーツィの『聖母子』もこの円熟期の傑作である。さらに五二—六四年のプラート大聖堂の壁画制作では、尼僧ルクレチア・ブーティとの恋に鼓吹されたためか繊細な情緒的感性が凝集され、『ヘロデの宴』のような傑作を残したが、スポレート大聖堂の壁画制作中に病没した。僧職にありながら奔放な一生を送り、数々の奇行や醜聞を残しながらも、現世的な情緒をたたえた独特の画風を確立し、後代

にも大きな影響を与えた。
その子フィリッピーノ・リッピ **Filippino Lippi**（一四五七—一五〇四）は同じくフィレンツェ派の画家。フラ・フィリッポと尼僧ルクレチア・ブーティの子としてプラートに生まれ、おもにフィレンツェで活躍して同地に没。フラ・ディアマンテやのちに＊ボッティチェリに学び、その情緒的作風を身につけ、フィレンツェのバディア聖堂の『聖ベルナルドの幻想』（一四八〇前後）のような情調豊かな作品を描いた。一四八四年には、かつてマサッチョが未完に残したブランカッチ礼拝堂の壁画『総督の子の回生と法座の聖ペテロ』を仕上げ、新たに使徒行伝から大小三枚の壁画を描き加えたが、そこではマサッチョの画風に自己の手法を巧みに適合させて、美しくきびしい人間像を創造した。しかし、こうした適応性は、その後かえって独創性を欠く安易なマンネリズムにおちいらせる結果となり、その後の諸作、サン・ドナート・ア・スコーペト修道院の『三王礼拝』（一四九六）、ローマのサンタ・マリア・ソープラ・ミネルバ聖堂の壁画（一四八九—九三）、フィレンツェのサンタ・マリア・ノベラ聖堂の一連の壁画（一五〇〇—〇二）などでは精彩を欠いている。〈久保尋二〉

リッピ（フラ・フィリッポ）　「聖告」（15世紀中ごろ）　板絵　68.5×152cm
ロンドン　ナショナル・ギャラリー　メディチ家のために制作された作品

李迪 りてき　生没年不詳。中国、宋代（一二世紀後半）の画家。河陽（今の河南省孟県）の人といわれ、南宋の孝宗・光宗・寧宗の三代に仕えた画院の画家で、花鳥画家として名声を馳せているが、人物・山水・動物にも巧みであった。子の李徳茂も家学を能くして画院に仕えた。彼の画として現存するものに『風雨帰牧図』の大幅が故宮博物院にあり、その描写はすこぶる精妙である。またわが国にも『雪中帰牧図』（大和文華館蔵）があり、きわめて近似している。別に花鳥図なども伝えられている。〈杉村勇造〉

リード Herbert Read（一八九三—一九六八）イギリスの詩人・評論家。ヨークシャー生まれ（一二月四日）。リーズ大学在学中第一次大戦に従軍、戦後一時大蔵省に勤務ののち美術館につとめ、その後エジンバラ、ケンブリッジなどの大学のほか、第二次大戦後はアメリカの大学でも教え、おもに美術史を担当。評論活動は現代美術、デザイン、文芸、芸術教育、政治など幅広い分野にわたっている。該博な知識に裏づけられた強固な知的体系をもって現実の現象に対決し、独自な文明批評を展開した。一九五三年、サーの称号を授与され、ヨークシャーで没（六月一二日）。主著は詩集のほか『芸術の意味』（一九三一）、『芸術による教育』（一九四三）、『モダンアートの哲学』（一九五二）、『イコンとイデア』（一九五五）など。〈鹿島　享〉
田滝口修造訳『芸術の意味』（一九五八・みすず書房）▽宇佐見英治他訳『モダン・アートの哲学』（一九五五・みすず書房）▽北条文緒訳『ハーバート・リード自伝—対蹠的な経験』（一九七〇・法政大学出版局）

李唐 りとう（一〇五〇—一一三〇）中国、宋代の画家。字は晞古、河陽三城（河南省臨汝県付近）の人で、北宋の徽宗のとき画院に入り、南宋が興ってから南遷して高宗の建炎年間（一一二七—三〇）に成忠郎を授けられ、画院待詔となって金帯を賜ったが、このとき歳はすでに八〇歳に近かったという。彼の画は山水は唐の李思訓の法を学んで細描の妙を会得し、人物は李公麟（竜眠）にきわめて近く、また牛も唐の戴嵩の風を学んで巧みに描いた。彼は高宗の信任を得て帝はその画を李思訓に比すと評した。まことに李唐の水墨細描は妙を尽くし、その発明したといわれる大斧劈皴による岩石の重畳さはことに見事で、樹林・波濤もこれに応じて細描である。しかし粗筆画法にも秀でていて簡略な筆をもってした作品もあり、人物画もまことによく人の動作を表現している。南宋初めの第一人者といわれるのも当を得ている。〈杉村勇造〉

リトグラフ ⇩石版画

リーバーマン Max Liebermann（一八四七—一九三五）ドイツの画家。ベルリンの裕福な工場主の家庭に生まれる（七月二〇日）。ワイマール美術学校に学び、一八七三—七八年パリに滞在。この間七四年にバルビゾンを訪ね、＊コロー、＊トロワイヨン、＊ミレーらの影響を受ける。七八年ミュンヘンに居住、八四年ベルリンに帰った。九〇年代以降印象主義を受け入れ、『女と山羊たち』（一八九〇）をはじめ、肖像・風俗・風景など多くの作品を残し、ドイツ印象派の代表的画家となる。一九〇〇年ベルリン＊分離派を創設して会長となった。こ とに、オランダの風物を愛して毎年定期的に滞在し、『アムステルダムのユダヤ街』など多くの作品を描いた。晩年ナチスに排斥され、二月八日ベルリンで没。〈野村太郎〉

リヒター Adrian Ludwig Richter（一八〇三—八四）ドイツの画家・版画家・挿絵画家。ドレスデンに版画家カルル・アウグスト **Carl August Richter**（一七七〇—一八四八）の子として九月二八日に生まれ、父について版画を学ぶ。出版社の奨学金を受けてイタリアにおもむき、同地でコッホ **Joseph Anton Koch**（一七六八—一八三九）について油彩を学ぶ。一八三六年ライプチヒの出版業者と契約を結び、六〇年代までに二五〇〇点に近い挿絵を制作した。それらは主としてドイツの民話、童話などに取材した木版画で、ユーモアをまじえた優雅な作風は一九世紀におけるもっとも国民的な画家としてひろくドイツの家庭で親しまれた。油彩ではイタリアおよびドイツの細密な風景画を描いた。なお、回想録『あるドイツ画家の思い出』（一八八五）は一九世紀のドイツ美術史の文献として貴重。六月一九日ドレスデンで没。〈野村太郎〉

リプシッツ Jacques Lipchitz（一八九一—一九七三）ドルスキエニキ（現在リトアニア領）出身のフランスの彫刻家。八月三〇日に生まれ、一九〇九年パリに出て美術学校およびアカデミー・ジュリアンで学ぶ。初めは伝統的彫刻をつくっていたが、一三年に一変して稜角をきわだたせ、光と影の効果を生かす単純化した形体を採用し、独自なキュビスム的作風を展開、二〇年の最初の個展でその地歩を確立した。二二年アメリカのバーンズ財団からレリーフ制作を頼まれ、このときから作風は一転して、量塊間の空間（穴）を生かした彼のいう「透彫」となり、渦文やプロフィールの重ね合せによってムーブマン（動き）を表出するダイナミックな表現となる。三〇年からふたたび情感的表現を導入、バロック的なフォルムとなり、四〇年代にはこの方向が顕著となる。四一年ニューヨークに移り、以降アメリカに定住。作品はキュビスムに深く影響されているが、とくに『楽器』（一九二四）などの静物のレリーフに独自な解釈がみられ、ダイナミックで幻想的な表現と叙情的で野趣豊かな神秘性でキュビスムを大幅に乗り越えている。代表作『男と女』（一九二六—三〇）・『聖処女』（一九四八）など。七三年五月二六日没。〈大島辰雄〉

リベラ José (Jusepe) de Ribera（一五九一ごろ—一六五二）スペインの画家。バレンシアのハーティバに生まれ、若くしてイタリアに渡り、ローマをはじめ各地を歩き、＊カラバッジョや＊カラッチの作品から深い影響を受けた。一六一六年ごろナポリに落着き、そこで画業に従い、ナポリ派の代表的画家となる。彼の名ホセは、イタリア風にジュゼッペと呼ばれることが多い。構図の巧みさにはは当代並ぶもののないほどのさえを見せ、イタリアでは「ロ・スパニョレット **Lo Spagnoletto**」（スペインっ児）と呼ばれて愛好された。スペイン人の特性として、宗教的テーマや民衆をモデルとするのを好み、拷問に対する嗜好、悲壮感などを終生もち続けた。厚塗りと表面の凹凸に彼独特の技術がみられる。時代により画面に変化があり、二〇—三〇年ごろには『聖セバスチャンと聖イレーヌ』をはじめとする多くの宗教画に共通する、暗い色彩と堅牢な構図で密度の濃い画面をつくった。しかし三〇年代後半になると、『ヤコブの夢』に見るように色彩は明るさをまし、構図は軽やかになり、風景に詩情が現われてくる。さらに晩年には画面の明るさと確固たる構図をもち、ヒューマニスチックな感情にあふれた『マギの礼拝』のような画境をつくりあげた。写→632〈北原一也〉

リベラ Diego Rivera（一八八六—一九五七）シケイロス、オロスコ、タマヨとともにメキシコ画壇四大巨匠の一人。一二月八日グアナフトに生まれ、メキシコ市の美術学校で絵画を学んだのち渡欧し、パリで＊ピカソ、＊ブラック、＊グレーらと知りあい、キュビスムの洗礼をうけた。その後、イタリア・ルネサンスの大壁画に接して、特権階級に気に入られる気づかいをしながら小さなタブローに画を描いていることにあきたらず、メキシコ内乱終結とともに帰国すると、シケイロスらと美術家組合をつくり、活発な壁画運動を展開した。

とくにメキシコの神話・歴史・庶民生活を民衆に直接語りかけることのできるよう、公共建築物の壁にたくましい量感と土俗的エネルギーに満ちた壁画を描きつづけた。一一月二五日メキシコ市で没。代表作にプラド・ホテルの大フレスコ『アラメダ公園の日曜の夢』(一九四八)、クエルナバカのコルテス・パラシオの『農民指導者サパタ』(一九三二)、文部省内廊の連作壁画があり、タブローでは『刺繡する女たち』(一九二六)、『ソチミルコの花運び』(一九三六) などがある。〈深作光貞〉

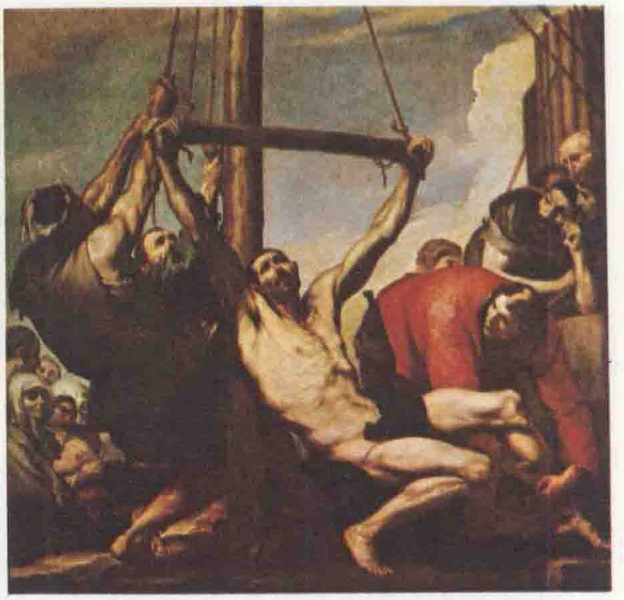
リーメンシュナイダー **Tilman Riemenschneider** (一四六〇ごろ—一五三一) ドイツ・ルネサンスの彫刻家。オスタオーデに生まれる。一四八三年以後ウュルツブルクに移り工房を持つ。ウィットコウアーによれば、一五〇〇年代の彼の工房には「渡り職人数人、徒弟一三人」が住み込んでいたという。初期の制作に『コンラッツ・フォン・シャウムブルク記念碑』の騎士像、『アダムとエバ』(一四九一—九三) があるが、のち『血の祭壇』(一五〇一—二五)、『哀泣祭壇』(一五一九—二三) といずれも素朴にして深い憂愁をたたえた祭壇彫刻にすぐれ、生硬な印象はあるものの、人物の表情や、手の表情に独自な感情表現を獲得している。また、木彫でも彼の本領が発揮された。一五二〇年から二一年までウュルツブルク市長の要職にあったが、ときあたかも農民戦争の渦中にあたり、トゥルフゼスの同盟軍に敗北、扇動者の一人として捕えられた。一説には財産没収のうえ、両手を砕かれたといい、以来制作をおこなっていない。ウュルツブルクで没。〈坂崎乙郎〉

琉球の美術 りゅうきゅうのびじゅつ 九州の南西、台湾との間、太平洋琉球海溝に面する海床台地上に、奄美・沖縄・宮古・八重山の諸群島が点在し、古くからこれを琉球三六島と称する。海域は珊瑚礁でこれが隆起して陸地となり、したがって農耕地は少なく、古来島内居住者は女子と子どもを中心とする農耕生活で、男子は魚撈・航海・貿易の業務に従事していた。明初、洪武五年(一三七二)太祖の招諭を受けてから数世紀の間は、明政権の庇護の下に東洋海域の商権を独占し、利得した金銀などの貨幣を蓄積して、高度な文化をもつ王国に成長した。こうして琉球王国は、一五世紀、第一尚氏(尚思紹王統)の時代には、それまで分立していた三山を統一して、首里城を王権の中心とし、さらに喜界島を討って勢力を張り、第二尚氏(尚円王統)の尚真王のとき、明応九年(一五〇〇)八重山を征してからは、着々として中央集権の実を挙げ、琉球文化の第一次黄金時代の繁栄をみるに至った。しかし慶長一四年(一六〇九)薩摩の島津氏は琉球を侵攻し、官衙・民屋を焼き、貯蔵の金銀を持ち去ったばかりでなく、全島を検地し、また奄美大島群島を分轄し、苛酷な税制は農産地ばかりでなく、宮古・八重山・久米の諸島には、女子に人頭税として多量の織物を賦課した。

やがて大陸においては、明に代って清が興り、琉球はこの政変に際し新しい活路を求め、順治一一年(一六五四)国王世子尚質は清の冊封を受けて中山王となり、鍍金銀印を賜わり、二年一貢の貿易が許され、次いで尚敬王は康熙五二年(一七一三)即位、在位三九年、国師蔡温の善政により国力次第に充実し、つづいて尚穆王(一七五二—九四)のとき清の高宗(乾隆帝)は、その願出による緞疋紬絹糸綿などの物を購買する件につき、年に土糸五〇〇〇斤、二蚕湖糸三〇〇〇斤を正式に許可し、次いで綢緞二〇〇〇斤を加えた。これと同時に琉球国内においても、大いに養蚕業を興し、絹糸による紬織物、絹真綿の綿子の生産を挙げ、これをもって本土との貿易で巨利を得て、文物興隆するに至った。この時代を琉球文化の第二次黄金時代という。こうして明治一二年(一八七九)の廃藩置県に至るまで、もっぱら対清貿易の利益によって国運の隆盛を図った。土産の物資に恵まれない琉球は、諸工芸を興して輸出の物資にあてた。

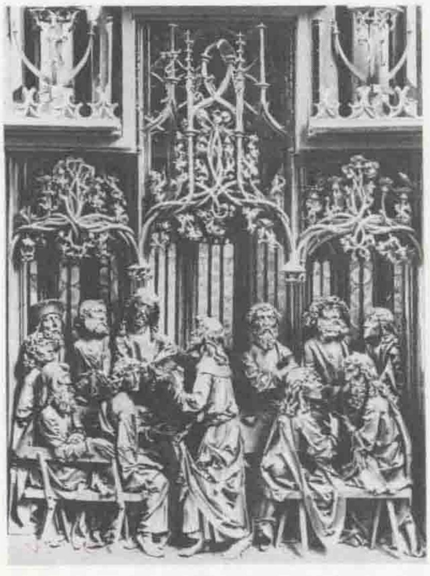
〔工芸〕『職制秘覧』によると、首里王府内に御用物座があり、賦課貢納の布帛類は一切ここで管掌された。納殿では紺屋染物業が管理され、また貝摺奉行所では同書に「貝・沈金・堆錦などすべて塗物の類、木地引物の類もこの座の構えなり」と記されている。瓦奉行所では瓦・焼物、加治奉行所では金具師・錫師・鋳師が管理されていた。その他檜物師・表具師・組物・鞍打・皮細工のような雑工は小細工奉行所の所管であった。

(1)織工 芭蕉・苧(麻)の繊維を使用することは古くからおこなわれ、芭蕉布については、明初の貢物中に生熟夏布の名があり、これは生蕉布と練蕉布のことであろう。『混効験集』に「あふはせをむしよ」(青芭蕉衣也、按司部束帯の時着給ふ、四時用レ之)とあり、古来宮廷における正式の服装であったことがわかる。各地でこれを産出しているが、今帰仁芭蕉布の名が高い。麻織物の上布は、宮古・八重山の主産物で、錆絣と白細上布は八重山、紺細上布は宮古の特産で、宮古の綾錆は二〇升の細目布、その起原は天正一一年(一五八三)といわれている。この両先島の上布は貢納布であったが、これに遅れて久米島の紬および真綿の貢納制が実施されている。室町時代、堂比屋なる者大陸より桑樹の栽培、養蚕の法を伝え、紬織の技術も早くからおこなわれたが、江戸時代、一八世紀の中葉には久米島に山里智慶の妻思樽が出て、南方伝の古来の絣技術に改良を加え、琉球独特の絣文様を織出した。そして、その図案は絵形と称し、貝摺奉行所に所属する絵師によって精妙なものが作られた。木綿も江戸初期に儀間真常によって薩摩から伝えられ、その主産地の名によって小禄木綿という。ただし木綿はやがて八重山・久米島など各地で栽培された。紬にも絹綿交織のものがおこなわれ、首里紬は首里在住の婦女子の家庭内での仕事として、その生産も相当量に達した。



リベラ(ホセ・デ)「聖バルトロメオの殉教」(1630—39) 油彩 234×234cm プラド美術館 スペイン特有のリアリズム絵画

リベラ(ディエゴ)「ルーペ・マリンの肖像」(1938) 油彩 169×120cm メキシコ国立近代美術館 セザンヌの原理に従って描かれた作品



リーメンシュナイダー 「最後の晩餐」 ローテンブルクの聖ヤコブ教会堂「血の祭壇」の部分(1501—25)

琉球の美術〈工芸〉

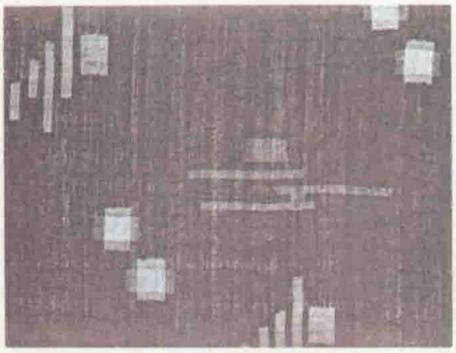
5

1

1. 葡萄栗鼠推錦
2. 牡丹沈金六角食籠および台盆
3. 飛鉋鉄釉茶壷　宝口窯
4. 瑠璃地赤絵火取　壷屋窯

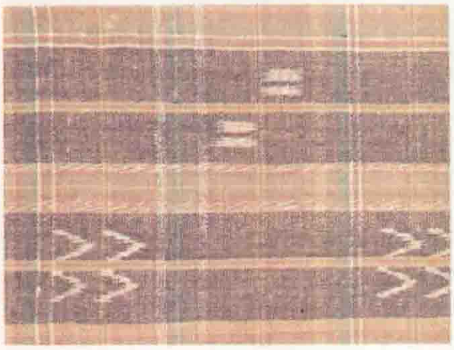
2

↓7



6

←8



5. 水色地紅型大模様上衣(19世紀)尚泰王夫人所用
6. 今帰仁芭蕉布（絽）
7. 宮古島御用布(紺細上布)
8. 久米島御用布裂（王府御用紬）

4

3

また木綿織として読谷山花織もこの地独得の文様で知られている。
　古来、藍は婦女子の入墨風俗とともに原始的な染法があり、草木無地染も次第に地方色を発揮していたと思われるが、型付・筒引の防染糊を使用する高度な染色技術は、明時代に大陸から伝わったと推察される。型付は、藍染のものを藍型、色染のものを紅型という。紅型は中国古代の絵画的技法を伝えていると見られ、顔料彩色である。紅色の顔料としてもっぱら生臙脂を使用するところに特色がある。その配色は亜熱帯の強烈な光によってはなはだ多彩華麗である。そしてこの顔料彩色のことを色差という。織物の糸染や布帛の無地染のことを色染といい、いわゆる草木染で、久米島には良質の酸化鉄土があり、特色ある染料が発達している。また赤色染料の蘇芳は古くは南海諸国から輸入したものを用い、近世は福建から苗木を輸入して来てこれを育成したという。
(2)漆工　琉球海床で産する夜光貝はその真珠質が美しく、古くから螺鈿材料の螺殻として、大陸およびわが本土に輸出されていた。首里王府内に貝摺奉行所が設置されたのは、おそらくは室町時代で、螺鈿・沈金を加工技術とする漆器製造を管理したものであろう。琉球では螺鈿のことを貝摺といい、また青貝ともいう。中国でいう嵌螺のことである。明の崇禎一四年（一六四一）曾氏国吉なる者が福建に滞留三年、嵌螺の法を学んで帰ったことが伝えられているが、これはそれまでの古い技法にさらに新技法を加えたと解される。清朝時代、黒漆螺鈿の献上品が喜ばれたと見え、幾多名作が製せられたようである。沈金の刀法は中国鎗金の古法を伝えているとみられ、朱塗沈金の器にも名作が多い。尚敬王三年（一七一五）、首里の人房弘徳比嘉乗昌が発明した堆錦塗は、密陀絵の油彩技法を改良したと思われる技法で、高温多湿の琉球でなければできない独得な技術である。
(3)陶工　古くから無釉陶器を焼いた窯跡は所々にあるが、釉薬の伝わったのは、尚豊王のとき、元和二年（一六一六）で、薩摩から朝鮮の陶工三名、一官・一六・三官を伴い帰り、数年を経て一官・三官は帰り、一六は帰化して張献功仲地麗伸と称し、国人に朝鮮式陶法を伝えた。当時の壷屋（製陶地）は美里郡知花邑・首里宝口・那覇湧田などにあった。天和二年（一六八二）に至り諸陶窯を牧志邑の地に合併移設した。そのころ那覇湧田原の陶工宿藍田平田典通は閩におもむき、中国陶法ならびに焼玉の法を伝えた。それから三、四〇年を経て、享保一四年（一七二九）、琉球陶工史上の天才用

啓基仲村渠致元によって、はじめて美しい白焼物ができた。そして次年には薩摩におもむき、帰国するや朝鮮式陶窯に中国式陶窯を加味工夫して新窯を造り、牧志壺屋窯の基礎を築いた。

〔絵画〕第二尚氏三代の尚真王一六年（一四九二）から三年の間に造営された円覚寺仏殿には、金剛法会図の壁画があり、第二次大戦によって失われたが、その写真による遺影を見てもその壮観はしのばれる。尚真王は同寺内に東御照堂を建てて尚円王の肖像（御後絵）を壁面に描かせ、さらに尚元王は西御照堂を建て、その先王肖像九御前になったとき、璩自謙石嶺伝莫は康熙三一年（一六九二）これに彩色を加え、呉師虔山口宗季は同五六年これを掛物に改作している。その写真を見ても琉球絵画の伝統は室町時代のころから考察しなければならないと思う。璩自謙・呉師虔はともに福建におもむき中国伝の絵画を能くした人である。これより先、欽可聖城間清豊（一六一四—四四）は、聾唖の画家、天才自了の名で知られ、次いで殷元良座間味庸昌（一七一八—六七）が出て、尚敬・尚穆二王朝に活躍している。以来人材踵を接して輩出し、向元瑚小橋川朝安は絵事をもって住紫冠に昇り、呉著温屋慶名政賀・慎思九泉川寛永はいよいよ彩管を揮い、毛長禧佐渡山安健（一八〇六—六五）は、琉球王国最後の画家として大きな足跡をのこしている。その遺作は多くは花鳥画であるが、御後絵すなわち国王肖像画にもその麗筆を伝えている。

〔建築・彫刻〕第二次大戦でほとんど失われたが、五〇年前に撮影した写真によって当時の遺品を概観するに、その黄金時代は尚真王朝である。第一尚氏によって統一せられた海上王国は、さらに第二尚氏によってその美を大いに発揮し、城堡を拡張して宮殿・官衙・邸宅を華麗にし、また神社・祠堂・仏寺・陵墓などを建造し、各々これに付属する彫刻を施した。首里城瑞泉門および歓会門の石獅子、同正殿唐玻豊前の大小石竜柱、世持橋・観蓮橋・円覚寺放生池石橋の欄羽目などの諸彫刻、玉御殿（玉陵）の石獅子や石欄羽目などはみな前後して製作された。天尊廟・上下天妃廟・竜王殿の諸像は、おそらく明初の支那彫刻と見られるが、江戸時代、那覇に建てられた孔子廟の諸像は、宿藍田平田典通によって尚貞王八年（一六七六）に作られた塑像であった。この人はまた同一四年（一六八二）に、北京宮殿にならって百浦添彫甍を焼成している。百浦添というのは首里城西殿のことである。

このほか工芸彫刻にも見るべきものがあり、近世においては用劇業新垣良健（一七三四—一八一五）や梅帯華田名宗経（一七九六—一八六五）父子の刀法も精緻絶妙の域に達している。その遺作に能面数点があり、首里尚侯爵邸に伝えられ、琉球における能楽を知る資料でもあった。〈鎌倉芳太郎〉

□田辺泰著『琉球建築』（一九三七・座右宝刊行会）

柳公権 りゅうこうけん（七七八—八六五）中国、唐代の書家。字は誠懸、京兆華原（今の陝西省耀県）の人。父兄ともに大官であった。彼は唐の元和の初（八〇五ごろ）に進士に及第し、秘書省校書郎となり弘文館学士・工部侍郎・工部尚書をへて太子太保にまで累進した。彼の性格は端正で、*王羲之の書法からでて各体の粋を集め一家の書体を完成し、*顔真卿の書風にも近く、世人からその書を顔筋・柳骨として双称している。彼の作品として現在知られているものに、『玄秘塔碑』『金剛般若経』そのほか数点があり、*欧陽詢の書風に近似した楷書もある。また彼は詩文にも優れ、咸通六年に八八歳の高齢で卒した。〈杉村勇造〉

竜泉窯 りゅうせんよう　中国、浙江省竜泉県（浙江省西南の山地で福建との省境に近い）にある古窯。この地方一帯から宋時代以来、美麗な青磁が焼成された。青磁系の陶磁は晋時代から江南地方で焼かれ、唐時代のものは越州窯とよばれているが、越は浙江省の古名である。南宋時代になると首都が臨安（浙江杭州）に置かれたため、この地方の青磁器の生産は増加しまた最上質のものが焼成されるようになった。この竜泉県は甌江の上流にあるので、その生産品は舟によって江口の港である温州に出され、海岸沿いに各地に移送されたが、温州はわが国との貿易港の一つなので多量にわが国に輸入された。そして宋時代すなわち鎌倉時代に来たものをわが国では砧青磁と称し、元・明時代（室町時代）に天竜寺船などによって将来したものを天竜寺青磁と称した。前者は純青色、後者は黄青色で、はるかに宋青磁には及ばない。明末以来のものはわが国では七官青磁と称し淡青色である。〈杉村勇造〉

竜門石窟 りゅうもんせっくつ　竜門は河南省洛陽の南一〇キロの地点を流れる伊水の両岸が狭まったところの地名で、流れが急なので出世をする段階を登竜門という言葉はここから生まれた。北魏の首都が大同から洛陽に遷った太和一八年（四九四）ごろから石窟が経営され、唐の天宝一四年（七五五）まで二五〇余年にわたって継続した。竜門の石質は青黒色の堅い石灰岩なので彫刻にはもっとも適し、しかも洛陽に近いので長い期間に大小の石窟は一千数百、大小の仏像は約一〇万にも達するほど彫造された。川と崖の間には車一両が通じる細い道路があり、崖の脚元にまで小仏が刻されている。北魏時代の石窟は一四窟で、古陽洞には太和一九年（四九五）の刻銘があり、多くの仏像が刻されている。賓陽洞がこれに次ぎ正始二年（五〇五）から二〇年の歳月と八〇万人の人力でこれを完成した。隋時代（五八一—六一八）には薬方洞ができ、唐時代には高宗の勅願によって咸亨三年（六七二）から上元二年（六七五）にわたって奉先寺が造られた。これは竜門最大の石刻で、本尊の高さ一三メートル、左右に巨大な菩薩・羅漢像各二体、両壁にも巨大な天王・力士像各二体を刻した。竜門石窟には他よりも造像の銘が多く刻されていて、北魏時代の書体の特異な風が早くから認められ、ことに清朝になってからは竜門二十品として北魏の刻銘が拓せられて世に流通したので、中国では石仏よりこの拓本のほうが一般的に有名であった。〈杉村勇造〉

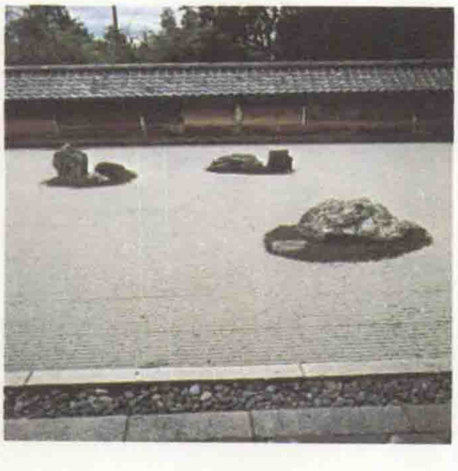
劉墉 りゅうよう（一七一九—一八〇四）中国、清代の書家。字は崇如、号に石庵その他がある。山東省諸城県の籍であるが、父の劉統勲は大官僚として東閣大学士にまでなった。彼はその長子であるから、貴族的に養育されて徳望を身につけた。康熙五八年に生まれ、乾隆一六年（一七五一）に進士となり、翰林院編修より累進して嘉慶二年（一七九七）には体仁閣大学士にまでなった。そして乾隆帝の諸子の傅育に当るなど帝の左右の臣として恵まれた一生を送ったが、書を好んで趙子昂・董其昌など温厚な書風から入って蘇東坡を学び漢魏の体を究めて一家の書法を完成した。彼は清朝第一の書家といわれるが、その鋭さを蔵した豊かさが巧拙を離れた徳の高さにも比せられるので人々に好まれたのであろう。翁方綱とも親しかった。嘉慶九年、八六歳で卒し、文清と諡された。〈杉村勇造〉

柳里恭 りゅうりきょう　⇨柳沢淇園

リュシッポス Lysippos　生没年不詳。古代ギリシア（前四世紀）の彫刻家。*プラクシテレス、*スコパスと並ぶ古典後期の巨匠。シキュオンに生まれ、はじめ青銅の鋳造の仕事に従事していたが、のち独学で彫刻を学んだと伝えられる。彼は自然を範として像に深さと動きを加え、ギリシア彫刻にはじめて三次元的空間を創造、その様式は以後の彫刻に多大の影響を及ぼした。また彼は像の頭部の割合を小さくし、頭部が全身長の八分の一を示す新たな人体の理想像を創造した。その比例は*ポリュクレイトスの七頭身像に比べて一段と優美である。彼の新たな比例、奥行、動きを示す代表作『アポクシュオメノス』（泥をかき落す青年）の像は、前五世紀のポリュクレイトスの『ドリュフォロス』とともに古典彫刻の人体比例の規範とされた。後年彼はギリシアを去り、マケドニアのアレクサンダー大王の宮廷彫刻家として活躍。大王の肖像彫刻をはじめ多くの肖像を制作した。古代の記録では、彼は非常に多作で、作品を完成するごとに壺に一枚の貨幣を投込み、彼が死んだ時その壺には一五〇〇枚の貨幣が入っていたと伝えられる。しかし、その原作は一点も残されていない。今日大理石の模刻として残されている著名な像に、オリンピアの競技の勝利者『アギアス』（ギリシア時代模刻、デルフォイ美術館）、『アレクサンダー大王』（ルーブル美術館）、『ヘルメス』（ナポリ美術館）などがある。〈前田正明〉

リュード「亀とたわむれるナポリの若い漁夫」(1833) 大理石 高さ82cm ルーブル美術館
新鮮な生命力の躍動を追求した初期の代表作

リュード François Rude（一七八四—一八五五）フランスの彫刻家。一月四日ディジョンに生まれ、故郷で彫刻を学んだのち一八〇七年パリに出た。一二年にローマ賞を受けた。熱烈なボナパルティストで、ナポレオンの没落とともに一四年に追放された恋人の家族を追ってブリュッセルに住み、そこでアトリエを開いた。二七年パリに戻り、サロンに出品した作品によってティエールに見出され、未完になっていたエトアール凱旋門の装飾の一部を引き受けた。一般に「マルセイエーズ」（義勇軍の出発）とよばれている壁面（一八三三—三六）がそれで、革命の熱狂を見事に再現した古典主義の傑作であるが、そのリアリズムと生命感と細かい観察眼など、いずれも彼の芸術をささえる部分が当時の人士にはショッキングな印象を与え、不評を買った。そのためアカデミー入りを三度も拒否されることになった。リュクサンブール公園の入口にある『ネー元帥像』（一八五三）も激しい動き



竜安寺　俗に「虎の子渡し」と呼ばれて有名な石庭。砂と石だけの構成は観る人にさまざまの心象を与える

を表現しており、*ロダンも賞賛を惜しまなかった傑作である。〈北原一也〉

リュルサ　Jean Lurçat（一八九二—一九六六）フランスの画家・タペストリー作家。七月一日ボージュに生まれる。ナンシーで医学を学んだのち、画家を志し、一九一二年パリに出る。*キュビスムの洗礼を受け、サハラ、スペイン、トルコ、ギリシアを旅し、不毛の土地と人間との悲劇的な相剋のドラマをシュルレアリスム的な世界に構成する。グァッシュ、リトグラフ、挿画も手がけたが、とくにタペストリーの作家として有名。すたれていたタペストリーを現代美術の一分野として復興させた功績は大きい。タペストリーの地オービュッソンの名はリュルサによってひろめられた。彼のタペストリーの主題は太陽が多く、一種超現実的で劇的な世界が織りこまれている。〈小川栄二〉

竜安寺　りょうあんじ　京都市右京区竜安寺御陵ノ下町。この地には最初徳大寺実能の別荘があった。その敷地を長禄二年（一四五八）に管領細川勝元が譲り受けて自分の山荘とし、その山手に妙心寺の義天玄承を請じて寛正二年（一四六一）に一寺を開いた。これが竜安寺である。

竜安寺は石庭が有名であるが、その下にある名勝の池泉庭園（藤原）は大珠院に属する池庭であるが、徳大寺実能の別業における林泉の遺構ではないかと推定されるもので、堤に囲まれた大池は鏡容地といい、中島や岩島の調子にも王朝時代の雰囲気が伝えられている。史跡名勝の方丈前石庭（室町）は、世に虎ノ子渡の庭と呼ばれて有名な庭である。さして広くない長方形の地に白砂を敷き、適宜一五個の石を配しただけの枯山水庭園である。中央石群の一つの背面に小太郎・徳次郎のようによめる刻字が発見されている。一般に相阿弥の作庭というが信じられず、結局作者に確証は得られない。〈斉藤　孝〉

梁　楷　りょうかい　生没年不詳。中国、宋代（一三世紀前半）の画家。東平（今の山東省東平県）の人で、梁風子ともいっている。平生酒を好み、みずから楽しんでいたが、道釈画・人物画・山水画などに巧みで、北宋の紹興時代の画院で人物・道釈画に名のあった賈師古の画風を師として画風を大成した。南宋の嘉泰年間（一二〇一—〇四）に画院の待詔となり金帯を賜ったが、これを身につけずに院内に掛けたままにしたという。彼の水墨画は減筆つまり数本の線描をもって書き上げる画法を用い、禅画に大きな影響を与えた。中国には故宮博物院に『潑墨仙人図』がのこるだけであるが、わが国には『李白行吟図』『雪景山水図』『六祖截竹図』『出山釈迦図』その他の作品がある。弟子に李確など数名がいるが、李確の作品が一点わが国に存するのみで他は不明である。〈杉村勇造〉

良　寛　りょうかん（一七五八—一八三一）禅僧、歌人として重んぜられるが、その書はことに高く評価され、現在でも愛好者が多い。越後国（新潟県）出雲崎の名主兼神職、橘屋山本泰雄の長男で、幼名は栄蔵。家を弟にゆずって一八歳のとき出家、大愚良寛と号した。はじめ近くの曹洞宗の寺に入ったが、安永八年（一七七九）備中国（岡山県）玉島の円通寺におもむき、国仙和尚について一二年間道元禅の修行をして印可を得た。師の没後、諸国を行脚して文化元年（一八〇四）郷里に近い国上山の五合庵に落ち着き、十数年暮らした。文化一三年（一八一六）に山を下って国上山麓の乙子神社内の小庵に住み、文政九年（一八二六）には老齢に達して、島崎村の能登屋木村氏の邸内で世話になり、天保二年正月六日同家で没した。

良寛の書は、いかにも超脱した外貌を呈するので、幼児のような天真爛漫なものとみられやすいが、実は当時の専門の唐様書家よりも、格段に高い着眼点に立ち、根底の深い研究をしていたことが、その遺品や記録によって知られている。彼が書家の書を軽蔑していたというのは、理由のあることである。流行の明人の真似などをせず、*王羲之父子や唐の懐素の書を習い、本朝ではもっとも古格ある伝小野道風の『秋萩帖』を愛好したという。そして、てらいや見栄を洗い去った禅境がこうした純質な雅味あふれる書となった。〈伏見冲敬〉

梁同書　りょうどうしょ（一七二三—一八一五）中国、清代の書家。字は元頴、号には山舟その他がある。浙江省杭州銭塘県の人で、父の梁詩正は東閣大学士にまでなった大官でまた学者であった。乾隆一七年（一七五二）に進士となり翰林院侍講にまでなったが、同二三年に養父の喪によって帰郷したまま官を辞して杭州に居住し、詩人と交わり書を楽しんだ。しかし乾隆・嘉慶帝はその才を惜しんで鹿鳴の宴に彼を召している。世家の子弟として長者の風があり、浙江印人の祖である丁敬などとも親しかった。彼の書はこうした性格を反映してすこぶる雅品があり、ことに行書は美しい。北方の劉石庵に比較されているのも、うなずけることである。〈杉村勇造〉

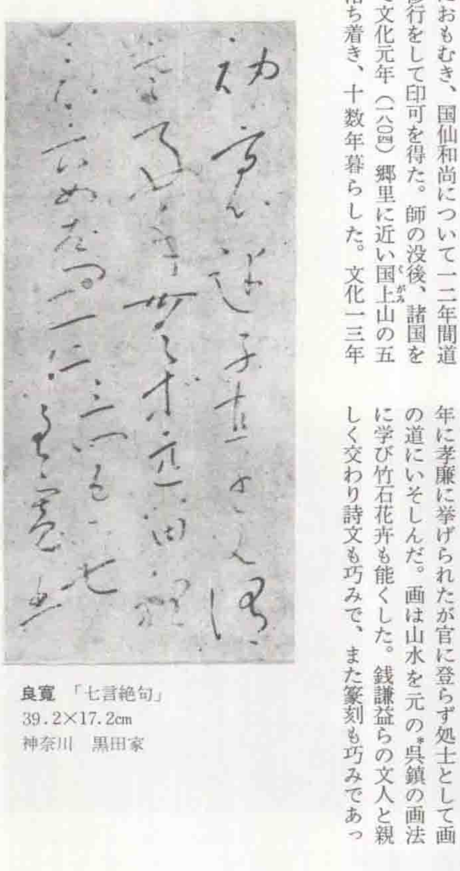
李流芳　りりゅうほう（一五七五—一六二九）中国、明代の画家。字は長蘅、号は檀園そのほか多い。江蘇省嘉定県に流寓していたが、原籍は安徽省歙県の人といわれる。明の万暦三年に生まれ、万暦三四年に孝廉に挙げられたが官に登らず処士として画の道にいそしんだ。画は山水を元の*呉鎮の画法に学び竹石花卉も能くした。銭謙益らの文人と親しく交わり詩文も巧みで、また篆刻も巧みであった。彼の山水画は多少は密なるものがあるが軽快な筆意のものが多い。明時代の最後を飾る山水画家でその作品はわが国の江戸時代にかなり伝来している。崇禎二年、五五歳で卒した。〈杉村勇造〉

李竜眠　りりゅうみん　⇨李公麟

リンカーン大聖堂　—だいせいどう　Lincoln Cathedral　イギリス・ゴシック建築を代表する建造物の一つ。イングランド中東部リンカーンにある。この大聖堂は、一一世紀に建てられ、聖母マリアに献堂されたノルマン・ロマネスクの旧堂が倒壊したのち、一一九二—一三二〇年に再建されたもので、西正面の下部には創建当時の部分がのこっていて、往時のノルマン様式を今日に伝えている。平面プランは三廊式身廊、大小二つの翼廊、長大な内陣部からなり、ソールズベリー大聖堂と類似している。再建された部分では、東側翼廊と内陣部がもっとも古い（一一九二—一二〇〇）が、北側に張り出ている僧会堂や回廊などの大部分は一二〇八—九〇年に落成している。イギリス・ゴシック建築の特徴をもっともよく示すのは西正面で、ノルマン様式の名残を示す双塔を背にした外観構成は、目をみはるものがある。イギリスではロマネスク以来、穹窿のリブを装飾デザインとして扱う傾向があったが、この聖堂でとくに注目を惹くのは、きわめて装飾的なリブ・ボールトである。〈浜谷勝也〉

琳　派　りんぱ　⇨宗達光琳派

リンブルク(兄弟)　⇨ランブール(兄弟)



良寛「七言絶句」
39.2×17.2cm
神奈川　黒田家

ル
る

ルイ王朝様式 ――おうちょうようしき　フランスのルイ一四世(在位一六四三―一七一五)の時代から、一九世紀前半のルイ・フィリップ（在位一八三〇―四八）の治世にかけて流行した装飾美術の代表的な様式の総称。とくに室内装飾や家具の様式にもっとも特色が示され、様式名に君主の名がつけられているのは、彼らのために、彼らの要望であらゆるものが作られたからである。時代を追って各様式の推移をたどることができる。

〔ルイ一四世様式〕 le style Louis XIV　イタリア・バロックの影響のもとに発達し、ルイ一四世の宮廷を中心とする貴族たち、とくに宰相コルベール、首席画家*ルブランによって推進された。室内装飾、工芸にもっともよくその特色が示され、国王の尊厳と栄光を強調するものとして、豪壮・華麗が求められた。建築では*ルボーによるベルサイユ宮の室内、とくに「鏡の間」、ルーブル宮の「アポロンの間」などが代表的なものである。工芸では、一六六二年に創設された王立ゴブラン製作所で、各種のすぐれた製品が作り出され、とくにゴブラン織は有名。ルイ一四世の事績を織った一四枚のタペストリーは、この時代のもっとも豪華な作例である。家具作家として名高いアンドレ・シャルル・ブールは、象牙・べっ甲・金・銀・銅・真鍮などを家具木部に象嵌して特異な才能を示し、ブールのマーケットリと呼ばれ、ルイ一四世式家具の特色となった。

〔レジャンス様式〕 le style Régence　ルイ一五世の即位後、オルレアン公フィリップがその摂政として在位していた時期（一七一五―二三）に流行したのでこの名がある。デザインは、荘重なルイ一四世様式から次第に曲線的で優雅な趣味への移行をみせ、装飾主題として従来の植物文・動物文に加えてシナ趣味が導入された。建築内部での柱身への装飾、直角を避けて丸味を帯びた部屋、壁と天井の不分割、額縁の盛んな採用などにも、次代のロココ様式の曙光が認められる。代表的作家としては、建築家にオブノールやロベール・ド・コット、装飾意匠にオードランやベラン、シャルル・クレッサンらをあげることができる。

〔ルイ一五世様式〕 le style Louis XV　ルイ一五世の治世（一七一五―七四）に流行した様式。その盛期は一七三〇年ごろからほぼ三〇年間である。先行するレジャンス様式とともに、フランスのロココ様式を形成し、ドイツ、イギリスなどの宮廷芸術に大きな影響を与えた。その特色は建築装飾、工芸にもっともよく現われ、ルイ一四世様式の美術に流行した壮大さ、権威表象性にかわって、優雅・洗練・機知・軽快さなどが重視されるようになった。建築では、巨大な広間よりも、用途に応じた快適な小室が愛され、とくに婦人のための部屋や家具調度類の誕生が注目される。装飾モチーフに*シノアズリをはじめ、流曲唐草やロカイユ（貝殻装飾）などがひきつづき採用されたが、その配置・展開は自由で流動的になり、ヨーロッパの装飾意匠の伝統であった左右相称性も無視されがちであった。色彩は明るくなり、絵画にも柔らかい色調のパステル画などがその真価を発揮した。典雅で遊戯的な情調に支配されたこの時代を反映するものとして、セーブルの王立工場で製作された磁器の小彫刻類も忘れてはならない。代表作家として、ベラン、オブノール、*メソニエ（金工）、クレッサン（家具）らがいる。

〔ルイ一六世様式〕 le style Louis XVI　ルイ一六世の治下（一七七四―九二）に盛行したのでこの名がある。当時盛んだったポンペイなどの古代遺跡の発掘に刺激され、また前代の優美で華麗な装飾過多のロココ様式への反動として、簡潔で直接的な古典的形態が重んじられた。この傾向は、すでにルイ一五世様式の末期、一七五〇年ごろから認められ、七〇年以降、装飾主題や形態に、古代風、とくにローマ美術を模したものが多くなった。建築は簡素で明快・典雅な形式が尊重され、ガブリエル設計の小トリアノン（ベルサイユ）、スフロ設計のパンテオン（パリ）などの建物に代表される。家具・金工を代表する作家にはリーズネル、ウェースウェレール、ベンヌマン、グーティエールがいるが、椅子の脚に古代建築の柱身に見られる縦溝を施したり、飾棚の蛇腹の下に古代風の女神像を置くなど、家具の上にも古典再生が目だった。絵画、彫刻は、*フラゴナール、*ウードンらが同時的に活躍しているが、一般にこの名のもとには扱わない。

〔ルイ・フィリップ様式〕 le style Louis Philippe　ルイ・フィリップの治世（一八三〇―四八）に流行したところからこの名がある。イギリスの初期ビクトリア様式、ドイツのビーダーマイアー様式（三月革命前、メッテルニヒ体制下の一八一五―四八年の様式で、とくに家具の意匠に現われている）などと並行し、とくにビクトリア様式とは多くの点で共通性を示している。当時新たに開発された材料や技法を取り入れてはいるが、モチーフの扱い方などは、むしろロココ様式の表面的な模倣でしかなく、過剰な装飾や猫脚の乱用が目だち、一貫した装飾理念も認められないまま、二〇世紀に引きつがれることになる。〈友部　直〉

ルイーニ Bernardino Luini（一四八一/八二―一五三二）イタリア、*ミラノ派の画家。ミラノ生まれ。はじめベルゴニョーネ（一四八一―一五二二）とビンチェンゾ・フォッパ（一四二七ごろ―一五一五）に師事したが、*レオナルド・ダ・ビンチの二度のミラノ滞在から決定的影響を受けた。レオナルドの精神的深さはないが、その明暗法やスフマートの技法（物体の境界線を「煙のように」ぼかして描く）をよく受継ぎ、また、アンドレア・ソラリオを通じてベネチア派の彩賦法を吸収して、一五二〇年代ごろから独自の抒情性ある画風を樹立し、盛期ルネサンスの古典的様式を示す多くの作品を残した。代表作に、ビラ・ラビア・アラ・ペルッカの諸壁画（現在ミラノのブレラ美術館）や『マドンナ・デル・ロゼート』（ブレラ美術館）、『聖カテリーナ』（ミラノのポルディ・ペッツォーリ美術館）などがある。ミラノで没した。〈久保尋二〉

ルオー Georges Rouault（一八七一―一九五八）フランスの画家。*マチス、*ピカソらとともに二〇世紀前半を代表する異色の画家。パリ・コンミューン事件の砲声とどろくなかで、五月二七日家具細工師の子として生まれ、早くから芸術的才能をあ

ルイ王朝様式

3.ルイ16世様式 ライティング・テーブル(1784) A・ウェースウェレール作 渡金装飾はグーティエール作 ルーブル美術館

1.ルイ14世様式 コモード(洋簞笥)(1708ごろ) ベルサイユ宮 A・C・ブールの作品

4.ルイ16世様式 マリー・アントアネット愛用のコモード（1784）リーズネルの作品

2.ルイ15世様式 肘掛椅子 フォリオ工房製作 ルーブル美術館

らわし、一〇歳ごろには早くも最初の絵画教育を受けた。しかし職人の家庭に生まれた貧しさは、一八八五年(一四歳)から工芸美術学校の夜間部に通い始めたものの、昼間はステンドグラスの職人の徒弟として働かねばならなかった。しかしこの仕事が、やがてのちのルオーの、あの奥深い色彩の発現に大いに役だっている。九〇年国立美術学校に入学、はじめエリー・ドローネー(一八二八―九一)の教えを受けたが、その死後、後継者となったギュスターヴ・*モローについた。そして、この教室でマチス、*マルケらを知り、互いに自由に自己の才能をのばしていった。九五年ごろから、主として聖書や神話に題材を得てようやく彼独自のものが出かかったが、経済的にも精神的にも、さらに健康の面でも苦難の時期がつづく。そして、カトリックに強く傾斜していったのもこの時期からである。その後、一九〇三年ごろからモローが国に寄贈したアトリエにつくられたモロー美術館館長になったが、作風もこのころから変わり、激しい動きのある奔放な線と深青色を主調とする水彩やグヮッシュをおもに描くようになった。主題も娼婦・道化師など、いわば社会の底辺に生活する人人が登場して、人間の内奥をみつめようとする傾向がいよいよ強くなった。一〇年(三九歳)に最初の個展を開いたが、その二年ほど前から裁判官や裁判の情景を描くようになり、悪徳・偽善などに対する彼の嫌悪の情を激しい色面と太い線とによって表現している。こうして初期の作品に横溢していた怒りや絶望はやがて静謐に、さらに聖なる歓喜へ高まりながら、そのテーマもキリストに収斂してゆき、他の追従を許さぬ彼独自の芸術が確立され、また二〇世紀唯一最大の宗教画家として展開するのはこの時期からである。一九一四年以後、一時版画制作に向かい、その成果が名作『ミセレーレ』(一九一七―二七)の連作、『ユビュ親爺の再生』(一九一八―一九)となった。一八年以降は水彩、グヮッシュをすてて油絵に専念し、色彩はより多様で輝かしく、マチエールはさらに豊かになり、表現も重々しくなる。二九年にはディアギレフのバレエ『放蕩息子』の装置と衣装を担当し、四五年にはプラトー・ダッシーの教会堂のステンドグラスの制作もしている。ほかに花の静物もよく描いているが、どの作品においても、その独自の神秘性は純粋の赤・黄・緑を主色とする厚いマチエールと自由にたくましい描線の響きあいのなかに、一種の厳粛感をかもし出している。なお、画商アンブロアーズ・ボラールの死後、その相続者から、制作中の油絵約七〇〇点を取り戻し、そのうち、三一五点を焼却し、残りの作品には死ぬまで手を加え続けた。五八年二月一三日パリで没。絵画が次第に純粋に絵画性を強調してきた二〇世紀において、ルオーはあくまでも人間性そのものの追求と人間愛の精神を貫いた大画家といえる。彼の作品は日本にも、すぐれたものが多く来ている。〈嘉門安雄〉

□クルティヨン著、柳宗玄他訳『ルオー』(一九六二・みすず書房)▽高田博厚著『ルオー』(一九六五・みすず書房)▽寺田透解説『ファブリ世界名画集42 ルオー』(一九六九・平凡社)

ル・コルビュジエ Le Corbusier (一八八七―一九六五) フランスの建築家。本名はシャルル＝エドアール・ジャンヌレ Charles-Edouard Jeanneret で、一〇月一六日、スイスのラ・ショー・ド・フォンに生まれた。同地の美術学校に学んだのち、ガルニエ、ペレ、*ベーレンスらの影響を受けて、工業時代の建築のあり方をたずねる姿勢のほとんどが方向づけられた。一九一七年からはパリに定住し、本格的な仕事は二〇年代から始まり、まずオザンファンとともに編集した『エスプリ・ヌーボー(新精神)』誌上の旺盛な執筆活動、あるいは都市計画、そして建築の実作品に、合理主義建築思想がうち出されていった。『エスプリ・ヌーボー』の論文は、のち『建築をめざして』『ユルバニスム』にまとめられ、また具体的には『現代都市』(一九二二)、『パリのボアザン計画』(一九二五)として発表されるのであった。住宅の実作では、エスプリ・ヌーボー館(一九二五)、ガルシェのシュタイン邸(一九二九)、ボワッシーのサボア邸(一九三〇)などが知られる。このうちサボア邸は、端正な白亜の幾何学的形態のなかに、いわゆる近代建築の五原則(ピロティ、独立骨組、自由な平面、自由な立面、尾上庭園)を織り込んだもので、初期のコルビュジエを結論づける作品となった。

一九二七年、ジュネーブの国際連盟会館コンペ(競技設計)における彼の応募作が拒否されたことを契機にして、近代主義の組織化の必要を痛感し、翌年*CIAM(近代建築国際会議)が結成されたのち、この組織の事実上の推進者となった。三〇年代の実作品には、パリのスイス学生会館(一九三二)、パリ郊外週末の家(一九三五)、ブラジルの文部保健省(招働、一九三六より)などがあるが、この時期はCIAMを舞台にした都市計画の提案に多くの労力をさいた。なかでも、CIAM第四回会議(一九三三)での「機能的な都市」の構想は、コルビュジエの思想が色濃く反映されている。第二次大戦後は、国連の会議事務施設のための企画および基本設計にはじまり、マルセイユの「ユニテ」と呼ばれる巨大なアパート(一九五二)、奔放な彫刻的形態のあるロンシャンの教会堂(一九五五)のほか、リヨン近郊のラ・トゥーレット修道院(一九五七)、東京の国立西洋美術館などの作品をのこした。また、インドのシャンディガールの都市建設にも意欲を示し、最高裁判所(一九五〇―五六)などの庁舎建築を設計している。八月二七日、南フランスのロクブリュヌ＝カ＝マルタンで没。

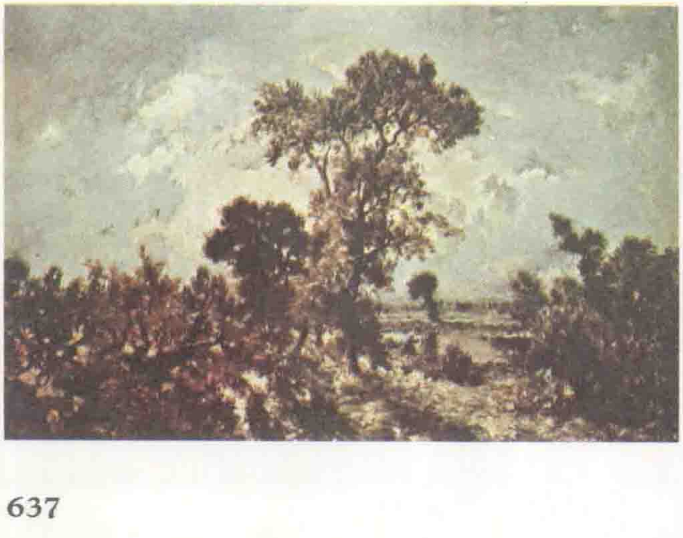
彼は、生涯を通じて近代合理主義を推進しながらも、その基調にはギリシア以来の正しい形態に対するすぐれた感覚があり、この意味でも、近代建築における巨匠としての位置づけがなされているのである。〈高見堅志郎〉

□二川幸夫撮影『ル・コルビュジエ』(一九六八・美術出版社)▽吉阪隆正著『ル・コルビュジエ』(一九七四・彰国社)

ルソー Théodore Rousseau (一八一二―六七) フランスの画家。四月一五日洋裁店の息子としてパリに生まれた。幼いときから画才を示し、風景画家である叔父に手ほどきを受ける。その後フラン

ルオー

〈上〉「キリストの顔」(1933) 油彩 91×65cm パリ国立近代美術館
〈下〉「ピエロ」(1925) 油彩 75.5×51.5cm 東京 ブリヂストン美術館 キリストの顔, 道化師, 娼婦などの主題が多く, いずれも深い宗教的感情から選ばれている



ルソー(テオドール)
「孤独な釣師」(1848—49) 油彩 20×30cm ルーブル美術館 自然に敬虔にひざまずく画家の心情を感じさせる風景画

ルソー(アンリ)「眠れるジプシー」(1897) 油彩 129.5×200.7cm ニューヨーク近代美術館 1897年のアンデパンダン展に出品された幻想的な詩情あふれる作品

ス全土を遍歴し、自然と風土に秘められた生命を描こうとつとめる。一七世紀のオランダの風景画家*ロイスダールに傾倒し、一八三一年のサロンに『オーベルニュ風景』を出品して認められたが、以後の反動的なサロンから十数年しめだされた。早くから、風景を戸外で制作し、*外光主義の一人に数えられる。フォンテンブローの風景を描きはじめたのは三三年ごろ。三六年からバルビゾンに定住し、この地を主題にして制作を続け、*バルビゾン派が形成される契機をつくる。彼は樹々の言葉を解したといわれる。のちに、*ミレーが定住し、二人の友情はその死まで続いた。四八年以降は一時サロンも世間も好意的になるが、物質的には恵まれなかった。ミレーとともに近代風景画の基礎を築いた彼は一二月二二日ミレーにみとられて死んだ。代表作は『ランド地方の沼』『日没のフォンテンブロー』『冬の森』など。〈小川栄二〉

ルソー Henri Rousseau (一八四四—一九一〇) フランスの画家。五月二一日マイエンヌ県ラバルの、貧しいブリキ職の子として生まれ、二〇歳のとき志願兵として陸軍に入隊、音楽隊のクラリネット奏者をつとめた。そして四年後、父の死を理由に特別除隊を認められると、翌一八六九年に結婚、また親戚の世話でパリ市の入市税関に勤務、やがて独学で絵を描き始めたといわれ、その手本はジェローム(一八二四—一九〇四)その他アカデミズムの絵画であった。このあたりは伝記にも不明の点が多く、謎に包まれているが、彼が善良な日曜画家として、ル・ドアニエ・ルソー(税関吏ルソー)と愛称されたのはここからきている。その間、八五年サロン・ド・シャンゼリゼに二点の作品を初出品したのを皮切りに、翌八六年以後はアンデパンダン展にほとんど毎年、一九〇五年からは三年つづけてサロン・ドートンヌに出品した。税関には一八九三年まで二四年間、二等書記のまま勤務したらしいが、退職後はパリの場末に住み、バイオリンや絵画の教授を生業としながら絵画制作に専念、かたわら、作曲や戯曲類の脚本まで書き残した。その作風は、写実と幻想の交錯したような独特のもので、初期にはとかく人々の嘲笑を誘うばかりだったが、九一年ごろから好んで異国情緒豊かな主題を扱うようになり、『驚愕!(森の中の嵐)』(一八九一)・『眠れるジプシー』(一八九七)や『蛇使いの女』(一九〇七)・『夢』(一九一〇)など、驚くべき創意に満ちた風景画・人物画を生み出すようになった。それらの作品には、純真無垢な精神によってとらえられた素朴な映像が、斬新な造形秩序のもとに感動的に示され、現代のプリミティブ芸術の父とも呼ぶべき一典型がうかがわれる。一九〇六年ごろから*ドローネーや*ピカソ、詩人のアポリネールやサルモン、ウーデらが彼の作品に注目、評価しだしたが、しかし、その仕事が本当に認められだしたのは没後のことであった。急性肺炎のため九月二日パリの慈善病院で死去。その墓碑銘をアポリネールが書いた。〈富山秀男〉

宮川淳解説『現代世界美術全集10 ルドン/ルソー』(一九七二・集英社)

ルッソロ Luigi Russolo (一八八五—一九四七) イタリアの画家・音楽家。五月一日ベネチア近郊のポルトグルアーロに生まれ、音楽教育を受けたが絵は独学であった。ミラノでマリネッティを中心とする前衛文学グループに属し、その雑誌『ポエジア』に寄稿。一九〇九年*ボッチョーニや*カッラと会い、未来派運動に積極的に参加、「未来派画家宣言」(一九一〇)に連署、一三年「騒音芸術宣言」を発表。未来派に属しながら、好んでアール・ヌーボー風の女性像を描き、また反乱、機械や人間のダイナミズム、光、人間の顔(自画像)など、未来派的テーマを扱い、詩的・音楽的な独自性を示した。一三年以降、音楽に集中。第一次世界大戦では志願兵となり、一七年一月重傷を負い、戦後パリに移って、音楽と神秘学に専念、四一年ふたたび絵画に戻ったが、未来派とは無縁の具象様式となった。四七年二月四日チェロ・ディ・ラベーノで没。〈大島辰雄〉

ルドン Odilon Redon (一八四〇—一九一六) フランスの画家。四月二〇日ボルドーで生まれ、病弱と孤独のうちに音楽や詩、哲学や美術を愛好する内省的性格の少年として育った。一八歳のとき、一時パリで絵画をジェロームに学んだが、ふたたび郷里に戻って植物学者アルマン・グラボーから自然の神秘、さらに東西の文学や哲学について大いに啓発される。次いで一八六三年銅版画家ブレダン Rodolphe Bresdin (一八二二—八五) と知り合い、その感化のもとにきわめて幻想的なエッチングや素描の制作を始めた。七四年以後は居をパリにもち、*ファンタン=ラトゥールと親交を結んで、彼から石版画を習い、七九—九九年には『夢の中で』をはじめとする一三種のすぐれた石版画集を発表。その間、八四年アンデパンダン展の創設委員の一人として同展に出品したり、八六年第八回(最終回)の印象派展にも参加したりした。その作画傾向は、印象派の外面的現実描写に批判的であり、あくまで「見えないもののために、見えるものの論理」を使おうとする幻想的・象徴的傾向を示し、一種のシュルレアリスムの先駆のような立場に立つものであった。こうして、初期から中期にかけての版画や素描による黒白の表現世界に沈潜していたが、五〇歳ごろを境として、一九〇〇年以降パステルや油彩による華麗な色彩表現に移る。そして晩年はマラルメ、ボードレールら象徴主義の詩人たちとの交友を通じて、幻想的なビジョンをそれら作品のなかに求め、花や少女などを精霊のように描きながら、一六年七月六日七六年の生涯をパリで閉じた。〈富山秀男〉

宮川淳解説『現代世界美術全集10 ルドン/ルソー』(一九七二・集英社)

ルドン 「ビーナスの誕生」(1912) パステル 83×64cm パリ プチ・パレ美術館 パステルの冴えた輝きを示すルドン最晩年の作品

ル・ナン(兄弟) Le Nain 一七世紀前半のフランスを代表する画家の兄弟。長兄はアントワーヌ Antoine (一五八八—一六四八)、次兄はルイ Louis (一五九三—一六四八)、末弟はマチュー Mathieu (一六〇七—七七) の三兄弟で、ともに北フランスのランに生まれる。アントワーヌは一六二九年、ルイとマチューは一六三〇年ごろパリに出て、フォーブール・サン・ジェルマンに定住。生涯独身で、同じ家に住み、共に制作した。今日残されている作品はすべて父姓のみのサインで、三兄弟のだれの制作によるものか、あるいは共同制作によるものか判然としないが、当時のアカデミーの宗教画、歴史画、風俗画と異なって、農民の日常生活をリアルな筆致で描いた。そこにフランドル派との関連がうかがわれるが、アントワーヌは細密画や肖像画、ルイは半身像や胸像型の肖像画、マチューは宗教的題材によるものに秀でていたといわれる。ル・ナンの特徴として、『農夫たちの食事』『農夫の家族』(ともにルーブル美術館)などにみられる土に根ざした人間への愛情のこもった観察とリ

ル・ナン(兄弟) ルイ・ル・ナン「農夫たちの食事」(1593ごろ) 油彩 97×122㎝ ルーブル美術館 食事の中にも厳粛さと静謐さがただよう点からみて、小作料の支払いについての同意の儀式を描いたものともいわれる作品

アリズムがあげられるが、葡萄づくりと畑仕事の中で育った彼らは、最後まで故郷と土の生活への愛着を失わなかった。三兄弟とも一六四八年にアカデミー入りをし、アントワーヌは同年二月二五日、ルイは五月二三日にともにパリで没している。アトリエは末弟マチューが継ぎ、その後約三〇年にわたって制作を続けているので、ル・ナンの作品の中では、マチューの手によるものがもっとも多く残されているとみてよい。マチューは七七年四月二〇日にパリで没した。〈小川栄二〉

ルネサンス美術 ——びじゅつ

●ルネサンス美術の生成と発展 ●ルネサンスの意味/古代の再生 ●ルネサンス美術の開花/三人の革新者/美術活動の展開 ●盛期ルネサンス—古典様式の達成 ●ルネサンス美術の終幕 ▼別刷「ルネサンス美術」

一五、六世紀のヨーロッパ美術、ことにイタリア美術史における様式上の画期として、広義にこの両世紀を通じて展開された美術業績をさしていう。今日、通念的なルネサンス美術の画期は、*ブルネレスキの古代研究の成果であるフィレンツェ大聖堂円蓋起工の一四二〇年を上限とし、下限は、*マニエリズモへの移行をみせる一五二五—三〇年ごろとされる。

●**ルネサンス美術の生成と発展** 一九世紀以降、広くヨーロッパの一五、六世紀の文化現象を把握する概念となったルネサンス **Renaissance** という言葉は、文芸復興とも訳され、ギリシア、ローマの古代文化を理想において、それを復興させることにより新しい文化をつくり出そうとする運動であった。思想・文学・美術・建築など各方面にわたるもので、はじめ、イタリアに起り、やがて、フランス、ドイツ、イギリスその他へ伝播し、近代ヨーロッパ文化の一つの基盤となった。

〔ルネサンスの意味〕ルネサンスの語は「再生」を意味するが、その根源の語は、史的にはイタリアにおいて、いわば美術用語として現われている。すでに一四世紀のイタリアの詩人ペトラルカやボッカチオや史家フィリッポ・ビルラーニらが、イタリア語の「再生・復活」を意味するリナーシタ **rinàscita** という言葉を、失われた古代の文芸および芸術の新時代での再生という意味で用いていた。さらに一五世紀イタリアの美術家ギベルティやアルベルティやフィラレーテらの著述にも、そのような史観が受け継がれているが、とりわけ一六世紀の美術家ジョルジョ・*バザーリはその著『イタリア美術家列伝』(一五五〇初版)で、古代美術が蕃族の侵入や中世の偶像破壊運動で滅び、やがて粗野なゴート人による「ドイツ風」(つまりゴシック)や生硬なビザンティン式が風靡するところとなったのち、一三世紀後半以降、画家*チマブーエや*ジョットおよび彫刻家ニコラ・*ピサーノや*アルノルフォ・デル・カンビオらがでて、トスカナ地方にすぐれた古代美術の伝統を復活させたことをリナーシタという言葉で自信をもって明確にとらえたのである。この言葉が、一九世紀初頭、フランスのセルー・ダジャンクール(一七三〇—一八一四)の注目を集めてルネサンスと仏訳され、そのまま英・独語にも入り、またイタリア語ではリナシメント **rinascimento** となった。したがって、ルネサンスとは本質的にイタリアのものであり、しかもその概念形成の端緒は、この期のイタリアの美術家たちの史的自覚と意欲がみせた美術現象に大きなかかわり合いをもつことになる。

〔古代の再生〕当時のイタリア人は、古代のもとも正統な継承者の自覚をもち、他国民には考えられないほどの古代への憧憬と傾倒を示し、祖先の偉業を回想する民族的な誇りと、その遺業を再現するにたる嫡孫的な自信とをもって、この運動に取り組んだ。もちろん古典古代の復興という現象が中世において決してみられなかったわけではなく、たとえば九世紀カロリング王朝の古代復興(カロリング・ルネサンス)や一二世紀のプロト・ヒューマニズムと呼ばれる現象などはその好例である。しかし、それらの古代回帰現象がレノバチオ **renovatio** 〈ラテン〉またはリナセンス **renascence** 〈イギリス〉などと呼ばれてイタリアにおけるルネサンスと本質的に区別されるのは、それらがたとえ十分な形でなかったにせよ、古代を自分自身と歴史的に連続したものとしてとらえたのに対して、イタリアにおけるそれは、古代を遠い過去の失われた遺産としてとらえるいわば歴史的理念を通してみたことである。つまり当時のイタリア人は、自分自身と古代人との間に「一〇〇〇年の暗黒時代」という概念を挿入することによって、古典古代の世界をはるかな過去にみてとったことであり、このようなルネサンスの認識は当然否定的な中世概念を懐胎させた。ところで、すでに早く一四世紀末の画家*チェンニーニは、その『芸術の書』(一四〇〇ごろ)において、ジョットの絵画活動のなかにそれまでにない自然探究による新風と古代の再興を誇らかに認めていたが、この自然探究による写実と、さきの古代研究とを二つの大きな柱として、きわめて理知的・論理的に推進されたルネサンス美術は、まずはじめに政治・経済の近代化で市民意識の旺盛なフィレンツェを中心に展開され、やがてイタリア各都市に波及し、さらに一六世紀以降はアルプス以北の国々にまで広がっていく。イタリアにおけるルネサンス美術の萌芽は、すでに一三世紀後半から一四世紀はじめにかけて画家の*チマブーエやジョットやピエトロ・*カバリーニ、彫刻家のニコラ・ピサーノやカンビオらの活動に確かに認められる(いわゆるプロト・ルネサンス)。しかし、彼らの活動はその後国際的な北方ゴシック様式に断ち切られている。

●**ルネサンス美術の開花** 北方ゴシック様式の断絶を克服して、真にルネサンス美術として、意識の上でも様式の上でも本格的な開花をみるのは一四二〇年代からである。それは建築家ブルネレスキ、彫刻家*ドナテロ、画家*マサッチョという三人のフィレンツェ生まれの天才の力によるところが大きかった。

〔三人の革新者〕まず建築では、美と力を統合し、調和と律動の空間秩序を現出させたブルネレスキによって開始される。フィレンツェのサンタ・マリア・デル・フィオーレ(花の聖母マリア)大聖堂朱色の大円蓋は、力学上の難点を見事に解決した彼の傑作であるばかりでなく、ルネサンス建築の最初の輝かしい収穫であった。彼はそこで古代ローマの*パンテオンの架構技術を取り入れて円蓋を設計し、調和のとれた堂々たるボリュームを空間にうちたてることに成功した。ゴシック建築の垂直的上昇性を排して、調和あるしかも荘重な空間を生かすルネサンス建築はここから出発する。彫刻では、彫刻を建築の付属的地位から解放し、彫刻本来の量体性を正しく自覚してゴシック風の絵画化した彫刻を正道に戻し、古典精神と写実主義とを融合させたドナテロによってルネサンスの開始が告げられる。彼の『聖ジョルジョ』や『ダビデ』や『聖告』その他の代表作は、いずれも高雅な古典的品位と写実によるきびしい量体性との見事な融合である。そして、パドバのイル・サント聖堂前広場に立つ『ガッタメラータ将軍騎馬隊』は、荘重な建築的構成のうちにおいて人馬一体の威容あふれる勇姿、像と台座との見事なバランス、さらに馬上の将軍の鋭い性格刻出で、その透徹した自然観察によるきびしいリアリズムの頂点が示された。絵画では、一五世紀初頭でもまだ支配的な国際ゴシック様式の流行を断ち切り、フィレンツェ画派本来の力強い造形性の発揚に立ち返ったマサッチョによって、ルネサンスの絵画活動の幕が切って落とされる。さきの二人の偉大な先輩から多くを学び、空気と光と色彩によるきびしい造形性を本領として、主題の本質が追求された一四二七年ごろのカルミネ聖堂ブランカッチ礼拝堂の『貢の銭』ほか五場面ほどの壁画は、またジョットの造形的厳格さを見事に再生・発展させたものであり、当代の水準をはるかに越えた画期的様式であった。二七歳の早死にもかかわらず、彼がフィレンツェ画派に与えた影響ははかり知れないものがある。

〔美術活動の展開〕かくして、その後建築では*アルベルティ、フィラレーテ **Antonio Filarete** (一四〇〇—六九)、*ミケロッツォ・ディ・バルトロメオ、*マヤーノ(兄弟)、クロナカ **Il Cronaca** (一四五七—一五〇八)、*サンガロらをへて*ブラマンテに至る道程が、また、彫刻ではナンニ・ディ・バンコ **Nanni di Banco** (一三八四—一四二一)、*ロッビア(一族)、デシデリオ・ダ・セッティニャーノ **Desiderio da Settignano** (一四三〇?—六四)、*ロッセリーノ(兄

イタリア・ルネサンス美術略年表

一三一一	ミラノにビスコンテ家の支配確立
一三一三	アンジュー家のロベルトがナポリ王となる。ダンテ「神曲」(―一三二一)
一三四八	ボッカチオ「デカメロン」(―一三五三)
一三七八	ローマとアビニョンに教皇併立(―一四一七)。フィレンツェにチョンピの乱
一三八〇	キオッジャの戦い。ベネチアは地中海の制海権を握り、全盛期に入る
一四〇一	フィレンツェのサン・ジョバンニ洗礼堂扉のコンクールでギベルティ優勝
一四〇六	ベネチアがベロナ、パドバなどを征服
一四二〇	ブレネレスキがフィレンツェの大聖堂(花の聖母教会)の円屋根に着工
一四二九	コジモ、メディチ家の当主となる
一四三三	コジモ、フィレンツェより追放さる。翌年帰国。メディチ家の勢力確立
一四三八	フイレンツェ宗教会議(―一四三九)
一四五〇	フランチェスコ・スフォルツァがミラノ公となる
一四五二	レオナルド・ダ・ビンチ生まれる(―一五一九)
一四五三	ビザンティン帝国滅亡
一四六四	コジモ・デ・メディチ没
一四六九	ロレンツォ(イル・マニフィコ)、メディチ家の当主となる。フイレンツェ全盛期
一四七五	ミケランジェロ生まれる(―一五六四)
一四七九	ルドビコ・スフォルツァがミラノの実権を握る
一四八一	教皇シクストゥス四世、システィーナ礼拝堂壁画制作のため、ボッティチェリらフィレンツェの画家をローマに招く
一四八三	ラファエロ生まれる(―一五二〇)
一四九二	ロレンツォ・デ・メディチ没。ボルジア家の教皇アレクサンデル六世即位
一四九四	フランス王シャルル八世の軍がフィレンツェに侵入
一四九五	サボナローラ指導下の共和政始まる
一四九八	サボナローラ処刑さる
一四九九	フランス王ルイ一二世の軍がミラノに侵入
一五〇〇	チェーザレ・ボルジア大いに活躍する。
一五〇三	教皇ユリウス二世が即位
一九〇五	教皇ユリウス二世、リミニ、ラベンナなどを教皇領に併合する
一五一三	メディチ家の教皇レオ一〇世即位 マキャベリ「君主論」
一五一五	フランス王フランソア一世、ミラノに侵入
一五一七	マルチン・ルターの「九五か条」
一五二五	ミラノ、神聖ローマ帝国の支配下に入る
一五二七	ローマ略奪(サッコ・ディ・ローマ)。メディチ家はフィレンツェを追われる
一五三〇	カール五世のフィレンツェ制圧。アレッサンドロ・デ・メディチがフィレンツェ公となる
一五三五	ミラノはスペインの支配下に入る
一五六九	メディチのコジモ一世トスカナ大公となる
一五八二	教皇グレゴリウス一三世、暦法改正

弟)、*ポライウォロ、*ベロッキョ、ベルトルド Bertordo di Giovanni (一四三〇?―九一) らをへて*ミケランジェロに至る道程が、そして絵画では*ウッチェロ、フラ・*アンジェリコ、フィリッポ・*リッピ、*カスターニョ、*ベネチアーノ、*バルドビネッティ、*ボッティチェリ、*ギルランダイヨらをへて*レオナルド・ダ・ビンチに至る道程が、つまり一五世紀初期ルネサンス美術はフィレンツェ派のリードのもとで、各分野とも緊密な交流をみせながら遠近法や人体権衡論などの諸探究とそのための技法を拡大し、自然主義的主流のもとに展開していく。しかもこのフィレンツェで生まれ育ったルネサンス美術は、さきの三大芸術家をはじめとして同派の美術家たちがイタリア各地に招かれて縦横な活躍をみせたため地方にも拡散し、一五世紀後半にはイタリア諸都市間にそれぞれの地方的特色を保持しながら新時代の芸術運動に参与した流派が生育してその特色を競い合い、百花繚乱(りょうらん)とした活況を呈してくる。たとえば、トスカナやエミリア各地方における*ピエロ・デラ・フランチェスカやその門下の*メロッツォ・ダ・フォルリとルカ・*シニョレリ、ペルージアにおける*ドゥッチョや*ペルジーノや*ピントリッキョ、ウルビーノにおけるルチアーノ・ラウラナ Luciano Laurana (?―一四七九)、マントバにおける*マンテーニャ、フェラーラにおけるコスメ・*トゥーラやコッサ Francesco del Cossa (一四三五ごろ―七七)、ボローニャにおけるフランチア II Francia (?―一五一七)、パビアにおけるアマデオ Giovanni Antonio Amadeo (一四四七―一五二二)、ナポリにおける*ベリーニ(一族)やロンバルド Lombardo 父子や*アントネロ・ダ・メッシーナや*クリベリらの活動が目だち、ほとんどイタリア全土にわたって、それぞれの分野でユニークな芸術活動を展開した。

●**盛期ルネサンス―古典様式の達成** 初期ルネサンス美術を特徴づける客観主義のその完成は、一四五〇年前後に生まれた世代の美術家たちによって達せられるが、完成はしかし行きづまりである。それを止揚して、いちだんと高い主観と客観との融合からなる典雅な古典的芸術への道を開いたのがレオナルド・ダ・ビンチであった。彼の天才は、一五世紀末、すでに同世紀の客観写実を深化して主観的な精神内容との統一をはかり、『最後の晩餐(ばんさん)』をはじめとしてその後の諸作品に理想主義的古典様式を結実させる。つづいて一四七〇、八〇年代に生まれた美術家たち、たとえばフィレンツェ派のフラ・バルトロメオやミケランジェロや*サルト、ウルビーノ出身の*ラファエロ、*ベネチア派の*ジョルジョーネや*ティツィアーノや*ピオンボ、エミリア派の*コレッジョ、シエナ派の*ソドマらは、レオナルドの実現したものを受け継ぎ、古代美術からも多くを学びとって、よく対象を主観的に純化し、偶然的な特殊的なものを去り、古典的理想を追求して、ここに古典様式の最盛期を築き上げる。いわゆる盛期ルネサンスとされる一六世紀はじめの四半期である。なかでもミケランジェロ、ラファエロ、ティツィアーノ、コレッジョはこの期の代表的美術家として、それぞれレオナルドに劣らぬ個性的な古典的芸術を達成した。

●**ルネサンス美術の終幕** しかしながら、この盛期は長く続かず、当時の国際情勢によるイタリアの政治・社会上の混乱も災いして、すでに一六世紀中ごろから、古典的な調和ある様式がくずれてのちの動的な激しいバロック様式の萌芽(ほうが)(プロト・バロック)がみられ、一方、マニエリズモと呼ばれる主知主義的主観主義の様式が現われ、建築・彫刻・絵画とも一六世紀半ばにはその主流となる。とくにフィレンツェ派の画家*ポントルモや*ブロンツィーノや*バザーリ、彫刻家の*チェリーニやアンマナーティ Bartolomeo Ammannati (一五一一―九二) やジャンボローニャ Giambologna (一五二九―一六〇八) らが代表的マニエリストとしてあげられるが、フェラーラ派の*ドッソ・ドッシ、エミリア派の*パルミジアニーノ、ベネチア派の*ティントレットらも晩年にはマニエリズモに移行している。またベネチア派の最後を飾ったパオロ・*ベロネーゼはバロック的傾向で終わり、結局イタリアにおけるルネサンス美術は、一六世紀中ごろ、この二傾向の交差をみせながら実質的に終幕を迎える。

一方、アルプス以北の諸国においても、一五世紀末以降*デューラーら北方美術家の訪伊や、一五二七年のカール五世軍の「ローマ略奪」などによるイタリア美術家の逃避などによって、イタリア・ルネサンス美術が北方諸国にも伝播(でんぱ)し、一六世紀半ばからルネサンス的現象を呈する。しかしルネサンスはもともとイタリア的史的現象であり、帰るべき古代美術や学芸をもたない北方諸国のそのような現象をルネサンス本来の概念で説くことは無理であり、同時代的把握はなされても、とくに北方ルネサンスなる概念を立てて、その美術現象を論ずる意味は認められない。〈久保尋二〉

□シャステル著、高階秀爾訳『イタリヤ・ルネサンス』(一九六八・新潮社) ▽ドヴォルシャック著、中村茂夫訳『イタリヤ・ルネサンス美術史』全二巻(一九六六・岩崎美術社) ▽摩寿意善郎編『大系世界の美術14・15 ルネサンス美術Ⅰ・Ⅱ』(一九七一・一九七三・学習研究社)

ルノアール Pierre-Auguste Renoir (一八四一―一九一九) フランスの画家。二月二五日中部フランスのリモージュに生まれ、四歳のとき家族とともにパリに移住。家が貧しい仕立屋であったため、一三歳のときから製陶工場につとめ、磁器の上絵付などを手がけたが、この仕事は後年の画業に大いに役だったといわれる。年少の彼は、このころ昼休みにはルーブル美術館でワトーやブーシェらの優麗典雅な作品に感銘をうけ、正規の画家になることを夢みていた。しかし四年後には、彼の生計のもとであるそうした手仕事は機械化の波におされて職を失い、扇子の絵付や店頭装飾などに転進せざるをえなくなる。一八六二年、彼は意を決してグレール Marc-Gabriel-Charles Gleyre (一八〇六―七四) のアトリエに入り、*モネ、*シスレー、バジール Jean-Frédéric Bazille (一八四一―七〇) らや、さらに*ピサロ、*セザンヌ、*ギョーマンらとも交わり、のちの印象派運動に向かう若い革新画家の一団に仲間入りした。こうして初期には*コロー、*ドラクロア、*クールベからの影響を受けた。七〇年の普仏戦争に従軍後は、作風も次第に明るさを増す。そして印象派の旗あげである七四年の「画家・彫刻家・版画家無名芸術家協会」の第一回展には、『桟敷席(さじきせき)』(一八七四) などを出品、つづく第二回展・第三回展にも参加し、しばらく印象派グループの一員として、ますます光り輝く色彩表現を展開した。大作『ムーラン・ド・ラ・ギャレット』(一八七六) や、『シャトーで舟遊びをする人たち』(一八七九) はこの印象派時代の代表作で、色彩は明るく乱舞し、しかもそのどれもが全体との関連を失わずにリズミカルに生動している。しかし、そうした生の歓喜さながらの表現も、八一年イタリアに旅し、ラファエロやポンペイの壁画に感動するに及んで、ようやく一転機を迎えた。帰国後しばらくの作品は、色感も描法も大幅に変わった。それらは淡泊な色調で、線やフォルムを明確に描き、画面構成に深く意を注ぐ古典的傾向のもので、『浴女たち』(一八八四―八七) などが生みだされる。そしてその後は完全に印象派から離れ、ふたたび持ち前の豊麗な色彩表現を取り戻して、原色の対比による円熟した作風を確立した。とくにこの九〇年代からは、花や子どもや女性像、とりわけ裸婦の表現に意欲を示し、赤や橙(だいだい)色や黄色を、緑・青など、わずかな色彩によって引き立

ルノアール

〈左〉「ムーラン・ド・ラ・ギャレット」(1876)　油彩　131×175㎝　パリ　印象派美術館　モンマルトルの酒場の情景を描いた印象派時代の傑作

〈下〉「ブロンドの浴女」(1905)　油彩　92×73㎝　ウィーン美術史美術館　女性の円熟したみずみずしさをこのうえなく豊かに表現した多くの裸婦シリーズの代表作の一つ

ル・ブラン　「ルイ14世のダンケルク入城」部分（1669―73）　国王物語のタペストリー連作の一つ　ゴブラン製作所の工房製　ベルサイユ博物館

てながら、対象の柔らかく微妙なニュアンスをすぐれて官能的に描きだしている。彼はフランス美術の優雅な伝統を近代に引き継いだ抜群の色彩家として名をなし、一九〇〇年レジオン・ドヌールを受章。また晩年は持病の関節リウマチに苦しみ、多くは南仏カーニュに住んで、手に絵筆を結びつけながら描いたというが、それでも最後まで制作するよろこびを忘れなかった。なお、最後の一〇年間には助手を使いながら彫刻も試み、『母と子』(一九一六)など、少数ながらすぐれた彫刻作品も残している。一二月二日カーニュの別荘において七八歳で死去した。〈富山秀男〉

▣バッチ解説、富山秀男訳『ルノワール』(一九六四・美術出版社)　▽富永惣一解説『現代世界美術全集4　ルノワール』(一九六九・集英社)　▽ジャン・ルノワール著、粟津則雄訳『わが父ルノワール』(一九六四・みすず書房)

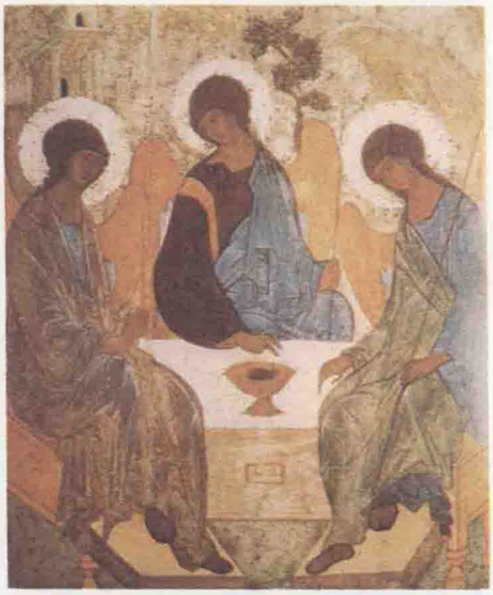
ル・ノートル　André Le Nôtre (Lenôtre, Le Nostre)（一六一三―一七〇〇）　フランスの造園家。三月一日パリに生まれた。父ジャンはチュイルリー宮の庭園管理者。姉も妹もそれぞれチュイルリーの庭師と結婚し、その息子たちも伯父アンドレの助手として活動した。彼ははじめ画家シモン・*ブーエに師事したが、のち祖父以来の庭師・造園家の業を継ぎ、その長い生涯に数々の名園を構築し、西欧の造園史に画期的な役割を果たすとともに、「庭師の王者」という不朽の名を留めるにいたった。九月一五日パリに没す。

最初の主要造園は、宰相マザランと親しかったN・フーケの依嘱で、その採邑ボー・ル・ビコントの城に造営したものである。そこで彼は、丘陵から遠い視景を開くイタリア・ルネサンスの庭に対して、わずかな高低しかないフランスの平野に、ほぼ平面的な広い遊園を幾何学的なデザインで造成するバロック的な様式園を開展させた。しかし彼の最大の作品は、ルイ一四世の造園総監に任命されて築造したベルサイユ宮庭園である。その前身である小城が田園の宮殿として拡大された時の付属園から始まって、大トリアノンの完成するまで、二十数年間にわたり、ル・ノートルはこの宮園の大部分を構築した。樹林・植栽・緑芝・各種花壇・各種動植物園・運河・水路・噴泉・泉地・園路・石段・彫像・建造物その他の諸要素を、透視と配景と回遊との観点から、主として幾何図形的な意匠によって交響楽的な総合体へと仕上げられたこの庭園は、後の西欧の造園史に一つの基本的かつ代表的な範型を与えた。このほか彼が中心となるか構案の主役になるかして築造された庭園としては、フォンテンブロー、シャンティイ、サン・クルー、クラニ、ソーなどのほか、イギリスのケンシントンや聖ジェームズの公園、ローマのバチカン内庭園などがある。〈佐々木妻夫〉

ル・ブラン　Charles Le Brun（一六一九―九〇）　フランスの画家・工芸家。ルイ一四世治下の美術行政の総指揮者として知られる。彫刻家の子として二月二四日パリに生まれる。シモン・*ブーエの弟子となり、一六四二年*プーサンとともにローマにおもむき、プーサンの指導を受けるかたわら、ローマのバロック装飾を学んだ。四五年にパリにもどり、四七年ノートルダム大聖堂のための祭壇画を出品、成功のいとぐちをつくる。四八年アカデミー創立の指導者の一人として活躍、蔵相フーケ、コルベールに重用され、美術行政の中軸となった。六二年に貴族に列せられ、王立美術館長、ゴブラン製作所長となり、六四年に首席宮廷画家となる。強力な国家意志を全芸術の統一した様式の創造に求めたルイ一四世は、建築（*マンサールにゆだねた）以外の造形美術をすべてル・ブランの指揮下にまかせた。宮廷内部の装飾、彫刻、天井画から家具、織物、花瓶、扉の錠前・把手にいたるまでル・ブランとその弟子のデザインによってつくられた。ここに*ルーブル宮や*ベルサイユ宮にみられる一七世紀フランス・バロック様式が開花する。ルーブル宮のアポロンの間、ベルサイユ宮の鏡の間などは、その壮大な統一プランを示している。彼はまたアカデミーのために、芸術法則をきびしく体系づけるとともに、情念に

関する論文を書き、八三年にはアカデミー会長となった。彼は強大な権威をふるい、*ベルニーニのルーブル設計案が失敗に終わったのも、彼の差金によるのではないかと推測されている。しかし、コルベールの没(一六八三)後は権力の座から失脚し、九〇年二月一二日パリで没した。〈小川栄二〉

ルブリョフ Andrei Rublëv（一三六〇/七〇—一四三〇ごろ）ロシアの画家。修道僧で、中世モスクワ派を代表する壁画家・イコン画家として知られる。詳しい経歴は知られないが、渡来のビザンティン画家フェオファン・グレクの弟子としてモスクワ・クレムリンの受胎告知(ブラゴベシチェンスキー)大聖堂の壁画とイコノスタシス(聖障)の制作に協力している。ウラジーミルの聖母被昇天(ウスペンスキー)大聖堂の壁画、ズベニゴロドの同名の大聖堂の壁画とイコンの一部『救世主』、なかんずく彼の生活の本拠であったモスクワ近傍のトロイツェ・セルギエワ修道院のための聖障の中心パネル『聖三位一体(トロイツァ)』(一四一〇—二〇・トレチャコフ美術館）などがその重要遺作に属する。師フェオファンの激しく鋭い画趣とも異なった穏やかに洗練された新しい作風を生みだし、高貴な表情と柔和な挙措、なだらかな輪郭と澄んだ色調のうちに、諸侯の内訌、反タタール闘争から民族的統一の実現にいたる時代に生きた人間の、道徳的純潔と和合へのひたむきな憧憬の心を含蓄させている。→イコン　〈松谷　彊〉



ルブリョフ　「聖三位一体」(1411ごろ)　テンペラ　板　142×114cm　トレチャコフ美術館　ロシア・イコンの最高傑作

ルーブル宮 —きゅう Palais du Louvre　フランスの王宮で、パリのほぼ中央部、セーヌ川の右岸に位置する。この建物は総面積一九・七万平方㎡といわれ、東部には正方形の中庭を囲んで旧ルーブル宮があり、そこから西方に二つの袖が伸びて、カルーゼル広場をはさんで新ルーブル宮となっている。

ルーブル宮の起原は古く、国王フィリップ二世(在位一一八〇—一二二三)が、パリ右岸の防備のため城壁を築いたのがそのはじまりといわれる。ルーブルの名称はこのあたりの地名に由来するものであるといわれるが、当時の城壁の跡は現存しない。一六世紀に入ってフランソワ一世がここに王宮の建設を計画し、その造営工事は延々一九世紀のナポレオン三世に至るまで継続される。そのため、この建物にはフランス・ルネサンス建築の発展段階をことごとく網羅しており、この建物自体で建築史の一部分を構成しているとさえいうことができよう。一五三九年、ドイツ皇帝カール五世がフランスを訪問した際、国王はこの賓客を迎えるにふさわしい新様式の王宮を持たないため困惑したといわれ、このことが契機となって、ピエール・*レスコーにその設計が命じられた。

旧ルーブル宮の、方庭に面した西翼の一部がレスコーの設計であるが、ここにはローマの凱旋門のモチーフが壁面のデザインに用いられている。しかしそれが設計者独自の柔軟な感覚で、フランス的な趣向にかなり変質されている点を見逃すことはできない。方庭に面した正面の中央部と左右の端の部分を突出させ、上部に櫛形のペディメントをつけてパビヨン風の構成にし、さらに突出させた部分の一、二階にコリント式と混合様式の円柱を配置し、柱間にはニッチ（壁龕）が設けられている。このように、設計者レスコーにとっては、イタリアの古典主義様式が完全に自家薬籠中のものになっていたのである。

ルイ一四世（在位一六四三—一七一五）の親政時代になると、フランスの絶対主義的王制が確立され、国王の建築に対する要求は、ローマ教皇と同じく自己を誇示し不朽にするためのものであることが強調され、一六六五年にルーブル宮のデザインを委嘱すべく、ローマから*ベルニーニを招いた。ベルニーニは当然のことながらローマ・バロック的デザインを提案した。しかし、彼のデザインはフランス人の感覚にかならずしも合致しなかったばかりでなく、全体の外観構成を統一するために、すでに完成した部分を破壊しなければならないものであった。結局、彼の帰国後、その提案はしりぞけられ、あらためてクロード・ペロー Claude Perrault（一六一三—八八）が登用されることになった。東正面にみられる彼のデザインは、フランス独自のバロック的伝統とローマの古典主義的様式との結合したもので、ルイ一四世をはじめ、当時のパリ市民の趣向に合致する折衷様式によるものであった。一階は半円アーチの窓が取りつけられた簡素で堅固な壁体で、その上部には古典的モチーフのアーケードが設けられている。すなわち、コリント式の二本ずつ対をなした円柱が、明暗の効果によって力強いリズムを生み、フランス建築に伝統的に保持されてきた急傾斜の屋根が消えて、イタリア風のゆるやかな屋根に代っている。

一六七五年からルーブル宮の建築工事はしばらく中断する。ルイ一四世の主たる関心が、*ベルサイユ宮の造営に向けられたためであった。一八〇六年ペルシエ Charles Percier（一七六四—一八三八）とフォンテーヌ Pierre-François Fontaine（一七六二—一八五三）がナポレオン一世の命により、ルーブル宮をチュイルリー宮と結びつけるため、北側袖の拡張工事に取りかかり(南側袖は*ルボーによって建てられる)、さらに、ナポレオン三世のもとで、ビスコンティ（一七九一—一八五三）とルフェル（一八一〇—八〇）により、この工事は完了した。ただし、チュイルリー宮は一八七一年の火災で、南北両端（フロール館、マルサン館）を残して焼失した。ルーブル宮はその完成に、ほぼ四世紀を費やし、ルネサンス以後のフランス近代建築、建築デザインの粋を集めた大建築となった。現在、旧ルーブル宮の全部と新ルーブル宮の南半分の大部分がルーブル美術館となり、他は装飾美術館や大蔵省などで占められている。〈浜谷勝也〉

ルーブル宮　世界的に名高いルーブル美術館や装飾美術館がこのなかにある

ルーベンス Peter Paul Rubens（一五七七—一六四〇）フランドルの画家。バロック絵画の代表的画家。父が政治上の理由からドイツに逃がれていたので、生まれたのはウェストファリアのジーゲンであるが（六月二八日）、父の死後、一〇歳のとき母や兄とともに故郷アンベルス(アントワープ、アントベルペン）に帰った。ここではカトリック教徒としての教養を身につけるためラテン語学校に入ったが、三年在籍ののち、ラレング伯未亡人の小姓となった。しかし、画家としての志向がようやく芽ばえてきたのもこのころである。一五九一年まずウェルヘークトの門に、次いでアダム・ファン・ノールト（一五六二—一六四一)、さらにオットー・ファン・ウェーン（一五五六—一六二九）のアトリエに入った。独立の画家として同地の画家組合に登録されたのは九八年、二一歳のときである。とはいえ、彼もまた当時の青年画家たち同様、イタリア留学に強い希望をもち、一六〇〇年ついに実現した。その後約八年間、主としてマントバ、ローマにおいて古代美術やルネサンスの巨匠たちを学び、あるいは当時のカラッチ派や新しい自然主義を打ち出した*カラバッジョの影響も受けて成熟し、名声も次第にあがって祭壇画などを描いている。一方、マントバ公の知遇を得て宮廷画家に任ぜられ、その使節としてスペインにおもむき、あるいは豊富なベネチア派の傑作群にふれるなど、豊かで明るい、多彩に充実した生活であった。〇八年の秋、母の病気をきいてイタリアを離れたが、母の死には間に合わなかった。彼の力量はすでにフランドル第一の画家として故国に迎えられた。

↓4　↑3

↓2　↑1

ルーベンス

1.「最後の審判」（1615―16）183×119cm　ミュンヘン美術館
2.「アマゾンの戦い」（1618）121×166cm　ミュンヘン美術館
3.「毛皮のコートをまとった女」（1638）176×83cm　ウィーン美術史美術館
4.「麦わら帽子」（1625ごろ）79×55cm　ロンドン　ナショナルギャラリー

翌年にはフランドル総督アルバート公の宮廷画家となり、その年の秋、名門の娘イサベラ・ブラントと結婚。それ以後は日ごとに高まる名声と多くの弟子たちに囲まれて、ルーベンス独特の豊麗・壮大な芸術を展開させていった。彼は歴史画・宗教画をはじめあらゆる種類の題材を描いている。しかも、どのような主題を描こうと、そこに生のよろこびがあふれ、豊潤と壮麗が一大オーケストラを奏でている。そのような彼の最大の記念碑は、一六二一年から二五年にわたってパリのリュクサンブール宮殿大広間のために描いた二一面の大壁画『マリー・ド・メディシスの生涯』である。ここにはルーベンス芸術のすべての特質を、そしてバロック絵画の集大成を見いだすであろう。その後、彼の多彩な芸術活動はいよいよ円熟し、一方外交官としても活躍し、スペイン国王フィリペ四世やイギリス国王チャールズ一世の信任をえたのをはじめ、その芸術とその人柄の豊かさ、暖かさによって、ヨーロッパ各国の王侯から多大の尊敬と愛顧を得た。二六年には妻に先だたれたが、三〇年末、若く健康で美しいエレーネ・フールマンとの再婚に恵まれ、晩年の一〇年間は痛風に悩まされたとはいえ、おそらく歴史上もっとも恵まれた画家として、幸福に満ち足りた生涯を送った。チャールズ一世のためのホワイト・ホールの天井画（一六三五完成）、フェリペ四世のためのトレ・デ・ラ・パラダの装飾画（一六三六―三七）などの制作から、次第にその主題は妻エレーネや子どもたち、田園風景などが多くなり、親密な情感を表現するようになった。一六四〇年五月三〇日アントベルペンでその生涯を閉じた。現存する彼および彼のアトリエ工作による作品は、同時代の他の画家に比してきわめて多い。それは彼の卓越した描写力を示すとともに、多くの助手や弟子を使って、絶え間なく受ける注文を次から次へとこなしていった統率力のすばらしさを示すものである。当時フランドルでは、なんらかの意味でルーベンスの息がかからなければ、一人前の画家として認められなかったほどである。こうして彼の作品は世界各国の美術館に光彩を放っている。〈嘉門安雄〉

□ブルクハルト著、浅井真男訳『ルーベンスの回想』（一九五〇・角川書店）▽嘉門安雄解説『ファブリ世界名画集46 ルーベンス』（一九六九・平凡社）

ルボー Louis Le Vau（一六一二―七〇）フランスの建築家。石工の親方を父としてパリに生まれ、ジェノバ、ローマで学ぶ。一六三九年ごろセーヌ川サン・ルイ島に住居を定め、富裕なパトロンたちの依頼で多くの家屋を建てた。オテル・ランベール、オテル・ド・リオンヌが彼のオテル建築の代表作で、いずれも一六四〇年代初期のものである。五四年ルメルシェのあとをついで王室建築家となり、五七―六一年に蔵相フーケーのためにボー・ル・ビコントの城館を建てた。これはフランスのシャトー建築のうちでも特筆される傑作であるが、この建築のためフーケーは財政上破綻をきたし、失脚を余儀なくされた。その後宰相コルベールの知遇を得、ルイ一四世の命令で、*ルーブル宮の完成に関与する。その工事は断続的に一世紀以上にもわたって進められていて、東側正面の完成が残されていたが、彼は画家ルブラン、古代建築研究家ペローと協力し、従来の建築部分と共存しながら、古典建築の特性を生かした、尚古趣味の強い設計を残している。このイタリア・バロックに連なる彼の様式は、晩年参画した*ベルサイユ宮の拡張工事においてふたたび顕著になる。六九年に彼によって着手された工事は、翌年の彼の死去により*マンサールらに引継がれたが、現在のベルサイユ宮の庭園に面した正面中央部の大体の形は彼の設計によるもので、イタリア・バロックの諸原理が適宜に採用されている。〈浜谷勝也〉

ルリスタン青銅器　―せいどうき　イラン西南部のザグロス山中のルリスタンから出た青銅器。イランは、前一二〇〇―八〇〇年ごろ、すでに鉄器時代に入っていたが、このころ最盛期にあったのがルリスタン青銅器文化である。一九三〇年ごろ、この地域一帯から、多数の青銅器が盗掘によって骨董市場にもたらされた。この各種のブロンズを一般にルリスタン青銅器と呼んでいるが、近年にいたるまで科学的調査発掘がおこなわれなかったため、今後解明すべき問題が少なくない。

出土遺物は、車馬具・武器・祭祀品・装身具・日用品などからなり、携帯に便利なものや馬具が多いところから、この文化が騎馬民族に関係深いと考えられている。技法は鋳造と板金に図像や模様を打出す手法に大別され、前者によるものとしては、闘斧・剣、轡（くつわ）とその鏡板・先端飾り、腕輪、後者には柄鏡、各種の装飾板、筒形坏がある。

様式としては、写実的な表現と様式化の進んだものとが相なかばしているが、ルリスタンの工匠がもっとも得意としたのは、動物意匠で、野生の山羊・羊などを生き生きと描き出している。この相反する傾向の共存は、エラム芸術の伝統をひいたものであろうか。ルリスタン青銅器文化を創造した民族に関してカッシュ、キンメリア、マンナイ、メディア説など諸説があって、現在まだ定説はない。〈杉村　棟〉

レ

れ

レイ Man Ray (一八九〇—一九七六) アメリカの写真家・画家。八月二七日フィラデルフィアに生まれ、ニューヨークに学ぶ。一九一五年訪米中の*ピカビア、*デュシャンらと接し、ニューヨークでダダの運動を展開する。二一年パリに移り、二四年ごろからシュルレアリスムのグループに加わっている。そのころから写真による光の造型に興味をもち、写真や映画の実験を始め、レンズを使わず直接感光機上に物体を置いて露光させ、その結果あらわれる抽象的パターンをレイヨグラムと名づけた。これは*モホリ=ナジのフォトグラムと同様の手法によるものである。また映画製作にも進み、『エマク・バキア』(一九二六)、『ひとで』(一九二八)を完成させた。写真では、ソラリゼーション、ネガ効果、ハイキー仕上げなどの新技法を開拓するなど前衛写真の先駆者となった。七六年一一月一八日パリの自宅で死去。〈重森弘淹〉

レイノルズ ***Sir* Joshua Reynolds** (一七二三—九二) 一八世紀イギリスの肖像画家。七月一六日にデボンシャーのプリンプトンに生まれ、ロンドンで修業し、*ファン・ダイクと*ホガースの影響を受けた。五〇年にイタリアに渡り、*古典主義とボローニャ派の様式を吸収した。帰国後ロンドンで肖像画家として一家をなした。巧みな描写技術でモデルの外容や性格を表わすほか、モデルを歴史上の場面や寓意像と組合せたり、諸種の持ち物を加えてモデルの地位や経歴などを暗示する方法などに創意をみせた。かようなグランド・スタイルによる壮麗な肖像画で成功し、生涯を通じ貴族社会の支持を受け、六九年にはナイトに叙勲され、国王付肖像画家もつとめた。またロイヤル・アカデミーの創設に尽力し、六六年に初代会長になった。彼の高い学識はアカデミーでの講演集『美術論一五講』によって知られている。六六歳で失明、二月二三日ロンドンで没。〈田中文雄〉

レイノルズ 「コバーン卿夫人と3人の息子たち」(1773) 油彩 141.5×113cm ロンドン ナショナル・ギャラリー

レオナルド・ダ・ビンチ Leonardo da Vinci (一四五二—一五一九) イタリア・ルネサンスの代表的美術家で、また科学者・技術家・思想家。トスカナ地方エンボリ近郊のビンチ村で、公証人セル・ピエロ・ダ・ビンチと農家の娘カテリーナとの庶子として四月一五日に生まれた。レオナルドの六七歳の生涯は、日本ではほぼ室町時代にあたり、狩野派の始祖正信(一四三四—一五三〇)や雪舟等楊(一四二〇—一五〇六)らが活躍した時期に相当し、その行動と芸術展開からふつう次の五期に分けられる。

【第一フィレンツェ時代】(一四六六—八二) 彼の幼少時については、*バザーリその他が、その才能の多彩さを、はなやかに記すほかは、あまり知られてなく、一四歳ごろフィレンツェに出て*ベロッキョの工房に入門したと思われる。二〇歳でフィレンツェの画家組合に加入しているが、その後も助手としてひきつづき師の工房にとどまり、その独立は一四七九年ごろとみられる。同門に*ペルジーノやボッティチーニ Francesco Botticini (一四四六—九七) やクレディ Lorenzo di Credi (一四五九—一五三七)、友人に*ボッティチェリらがいたが、彼はそのだれよりも徹底して師の工房で基礎修業を重ねた。彼が早くから透徹した自然観察によるきびしい写実技法を習得していたことは、七三年ごろの『聖告』(ウフィーツィ美術館)や師と共作の『キリストの洗礼』(同上)などがよく示している。とくに後者は、その左端の天使だけでなく、師の手になるキリストや背景などにも、巧みな油彩画法で丹念に加筆している。この精緻な写実技法は、その後の『ジネブラ・デ・ベンチ』(ワシントン、ナショナル・ギャラリー)や『マドンナ・ベノア』(エルミタージュ美術館)などにおける明暗法にスフマート(彼独特のぼかし)の併用で早くも完成の域に達する。さらに八一年の独立後、最初の大作サン・ドナート・アリスコーペト修道院からの委嘱画『三王礼拝』(ウフィーツィ)や、その直後の『聖ヒエロニムス』(バチカン美術館)などでは、ともに未完とはいえ、このきびしい写実に、すでに深い精神性の表出がみられる。

【第一ミラノ時代】(一四八二—九九) 三〇歳ごろフィレンツェよりもいっそうの活躍舞台を求めてルドビコ・スフォルツァ(通称イル・モーロ)の支配するミラノに移住。この最初のミラノ滞在は生涯中もっとも長い定住(一七年)で、しかもそれまでに蓄積された多芸のよく発揮された時期でもあった。まず絵画では、八三年四月に委嘱のサン・フランチェスコ聖堂のための祭壇画『岩窟の聖母』(ルーブル美術館)や、九八年に完成したサンタ・マリア・デレ・グラチエ聖堂食堂の壁画『最後の晩餐』その他を描き、客観写実と精神内容との見事な融合で、いち早く次世紀の古典様式を達成する。一四九二年『絵画論』の草稿に着手。なお、この年コロンブスがアメリカ大陸を発見する。また彫刻では、壮大なフランチェスコ騎馬像を手がけ、九三年一一月に原型を完成したが、イル・モーロがそのための青銅を当時戦争にまきこまれていたフェラーラ公に回したので鋳造されず、その後原型も失われている。建築家としては、ミラノ大聖堂の中堂円蓋のモデル制作やスフォルツァ城の改築設計、デザイナーとしては城内のサーラ・デレ・アッセその他の装飾があり、またイル・モーロの豪奢な宮廷生活における演出家兼音楽家としての活動もきわだっていた。さらに、人体解剖や、光と影の研究をはじめとする科学研究に打ち込み、数学者ルカ・パチオリと親交を結び、『絵画論』を含む各種の著述に励んでいる。

【第二フィレンツェ時代】(一五〇〇—〇六) 一四九九年一〇月のフランス軍のミラノ占領で、イル・モーロは没落し、彼はパチオリや弟子たちとともにミラノを去る。そして一五〇〇年二月、マントバで公妃イサベラ・デステの肖像を素描し、三月にはベネチアに立ち寄り、四月二四日にはすでにフィレンツェに在住していた。帰郷後まもなく、サンティシマ・アヌンチアータ聖堂から祭壇画を委嘱され、そのための画稿『聖アンナと聖母子』(現在逸失)を描いて、〇一年の復活祭に公開したが、非常な好評にもかかわらず、なぜか絵画に移していない。かえって、そのころの彼の科学的関心は、〇二年の夏からほぼ八か月間、中部イタリアにおけるチェーザレ・ボルジア軍の軍事土木技師として従軍させている。ボルジアの失脚で、〇三年三月またフィレンツェに戻り、『モナ・リザ』(ジョコンド)の制作にかかるが、また同年一〇月、政庁からパラッツォ・ベッキョ内大会議室に『アンギアリの戦い』の壁画制作を委嘱される。そのための下絵を仕上げて〇五年六月六日から制作にかかるが、不運にも同日の暴風雨でその下絵は破壊され、その後しばらくしてフィレンツェを離れたため、この壁画はそのまま放棄された。今日では、そのための多くの習作素描とルーベンスの中心部の模写(軍旗争奪の場面)しか残されていない。この時期も彼の科学研究は着々と進められ、鳥の飛翔や地質・地誌学や植物学や立体幾何学などの研究がなされた。

【第二ミラノ時代】(一五〇六—一三) 一五〇六年、当時フランス治下のミラノに招かれ、ルイ一二世の宮廷画家兼技術家となって六年余とどまる。もっとも叔父フランチェスコの遺産相続で異母弟との間に訴訟事件が起こり、〇七年九月から約半年間フィレンツェに帰っている。この再訪のミラノでは、弟子のプレディスを指揮して〇六—〇八年にかけて『岩窟の聖母』の第二作(ロンドン、ナショナル・ギャラリー)を仕上げさせ、自身はトリブルツィオ将軍騎馬像(構想習作だけ)や『レダ』(弟子の翻案画だけ現存)や『聖アンナと聖母子』(ルーブル)や『洗礼者ヨハネ』(ルーブル)などの制作にかかっている。とくに『聖アンナ』は、彼の芸術の帰結を示すとともに盛期ルネサンスの古典様式の精髄をみせたものであった。しかし、この時期の彼は、むしろ種々の科学研究、わけても水流に関する研究や運河工学あるいは機械学や解剖学などに主力を注いでいた。解剖学者マルカントニオ・デラ・トッレと共同研究をし、アルプスを探索したのもこの時期である。

【ローマ、アンボアーズ時代】(一五一三—一九) 一五一三年に教皇レオ一〇世の弟ネムール公ジュリアーノ・デ・メディチに仕えるためローマにおもむき、同年末にはバチカン宮に滞在している。しかし三年後にパトロンが死んだので、ローマでは具体的な業績をほとんど残さない。数学研究への没頭とサン・パオロ聖堂の測定が知られるだけであ

レオナルド・ダ・ビンチ

1

2

3

5

4

1.「ジネブラ・デ・ベンチ」(1475—80ごろ) 38×37cm ワシントン ナショナル・ギャラリー
2.「岩窟の聖母」(1490ごろ) 199×122cm ルーブル美術館
3.「最後の晩餐」(1495—99) 420×910cm サンタ・マリア・デレ・グラーチェ聖堂
4.「自画像」(1512—15ごろ) 34×21cm トリノ図書館
5.「聖母子と聖アンナの下絵」(1498) 142×104cm ロンドン ナショナル・ギャラリー

る。そして一六年にはフランソア一世の招きを受けてフランスへ行き、一七年五月には弟子のメルツィ Francesco Melzi (一四九三—一五七〇) とアンボアーズのクルー館に住んでいる。そこでは、宮廷画家としての活動のほかに、膨大な量の手記の整理や種々の思索にふけり、また運河設計や宮廷行事などを指揮して充実した生活を送った。その膨大な手記は彼の生涯にわたる諸科学(図学・物理学・力学・光学・天文学・地理学・解剖学・機械工学・植物学・地質学・造兵学・水理学・土木工学など)の研究および芸術論・人生観などが録されたもので、遺言でメルツィに贈られたが、現在はその一部(約五〇〇〇葉)が西欧各地に分散所蔵されている。とくに、それらの科学論は、彼の実証的経験主義と冷徹な観察的思考法が端的に結晶したもので、科学史上その先駆的意義は多大であった。そして一五一九年五月二日、この異国の地アンボアーズで六七歳の生涯を閉じた。レオナルドのほとんどすべての分野にわたる飽くなき探真の営為と未踏の業績は、まさにこの期に顕著な「万能の人(ウォーモ・ウニベルサーレ)」の最高の典型とするに足るものであった。〈久保尋二〉

[参]児島喜久雄著『レオナルド研究』(一九五二・岩波書店) ▽美術出版社編『レオナルド・ダ・ヴィンチ』(一九六八・美術出版社) ▽杉浦明平訳『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』二巻(一九五五・岩波書店)

歴史画 れきしが　一般に歴史的事実や伝記をよりどころとしてそれにかかわる人物と事件を題材とする絵画をいう。広くみれば神話的・宗教的内容を叙説風に取材したものも含まれる。したがって風俗画とも見られる要素を含む。絵巻物『一遍(いっぺん)上人絵伝(しょうにんえでん)』などは宗教画であると同時に歴史画とみることができる。西欧ではポンペイの遺跡から発見されたモザイク画『アレクサンダー大王とダレイオスの戦い』は戦争画として歴史画に属するもっとも古いものといえる。ルネサンス時代になると歴史的要素をもつものがいくつかあるが、史実によるというより伝説伝承による創作である。一九世紀以降になって、はじめて王侯・貴族の治世における歴史的事実を記録する歴史画が制作されるようになる。しかし一九世紀後半になると、歴史的事実の内容より作家の表現意図に作画の重点が移るようになり、一般に考えられる歴史画の制作は社会的事情からも少なくなる。〈寺田春弌〉

レジェ Fernand Léger (一八八一—一九五五) フランスの画家。二月四日北仏ノルマンディのアルジャンタンに生まれ、はじめカーンの建築事務所に見習いとして勤めた。しかし一九歳のときパリに出て、一九〇三年美術学校に入学、ジェロームやフェリエに師事し、またかたわらルーブルやアカデミー・ジュリアンに通って勉強する。そして初期には印象派や新印象派の感化をうけ、次いで、*マチスに影響されたこともあったが、〇七年ごろセザンヌの作品に啓発されて、画面構成や空間表現を研究、一〇年には、*ピカソや*ブラック、

レジェ 「街」(1919) 油彩 230.5×297.8cm フィラデルフィア美術館 街のもつメカニズムや量感をダイナミックに表現した作品

アポリネールらと知り合ってキュビスム運動に参加し、その有力な推進者となった。しかしその作風は、やがて画面にリズム感や明暗・量感を強調する独自の方向に進み、ダイナミック・キュビスムと呼ばれる境地を確立する。そして第一次大戦に従軍してベルダンの野戦で戦傷を受けたが、この戦争体験を通じて、機械と人間の共働という新時代の主題に開眼し、明快なフォルムと純色の平塗などによって、メカニックな表現を推し進めた。一九二〇年代には前衛映画『バレエ・メカニック』(一九二四)など、舞台装置や映画・バレエ関係の仕事に意欲的にたずさわる。二五年ル・コルビュジエのエスプリ・ヌーボー館の壁画を制作、建築と抽象絵画との接点を模索するなど意欲的な活動を示す。第二次大戦中は四〇年渡米して、アクロバットや自転車乗りなどの作品を制作、四五年パリに戻った。その後は四六年にアッシー教会の正面をモザイクで飾ったほか、オーダンクール教会のステンドグラス、また製陶やタペストリーなど幅広い仕事を手がけ、『建設者たち』連作や大作『グランド・パレード』(一九五四)など簡明で力強い平面的な表現を通じて、機械時代の新しい人間像を追求した。八月一七日パリ近郊の自宅で死去。一九六〇年から南仏コートダジュールのビオに、レジェ美術館が開設されている。〈富山秀男〉

📖瀬木慎一解説『現代世界美術全集15 ブラック/レジェ』(一九七二・集英社)

レジャンス様式 ――ようしき ⇨ルイ王朝様式(おうちょうようしき)

レスコー Pierre Lescot (一五〇〇/一五一五—七八) フランスの建築家。フランスにおけるルネサンス様式を代表する一人。はじめは絵画を学び、二〇歳以後になって数学、建築に専念した。彼のデビュー作はサン・ジェルマン・ローセール聖堂の内陣障壁(一五四一—四五)で、これは後にとり壊され、一部ルーブル美術館に収蔵された。レスコーの名を高からしめる造営事業は*ルーブル宮の拡張工事であり、彼は宮殿の中庭西側の部分、南半分を建てただけであるが、現存するフランス・ルネサンス建築のうちもっともすぐれたモニュメントである。正面の設計にはイタリアの凱旋門のモチーフが用いられ、驚くほど古典的な純粋さが保たれているが、イタリア建築と異なるのは、イタリア様式が表面的に適用されているのではなく、フランスのシャトー建築の伝統が、イタリア由来のパラッツォ建築の様式と巧妙に調和しているからである。ほかにオテル・カルナバレ(一五四五ごろ—五〇)や*グージョンとの協力による『幼児たちの噴水』の作品が著名である。〈浜谷勝也〉

レ ニ Guido Reni (一五七五—一六四二) イタリアの画家。ボローニャ近郊カルベンツァーノに生まれ、はじめ、フランドル画家カールバルトに学ぶ。のち、*カラッチ一族のアカデミアに入り、ロドビコとアンニバーレに師事。アンニバーレがローマのパラッツォ・ファルネーゼの壁画装飾を委嘱されたとき、これに従ってローマにおもむいた。ローマでは、*カラバッジョの手法を吸収しながら壁画家として頭角を現わし、パラッツォ・ロスピリオーシの壁画『ラウロラ』などで壁画家としての地位を決定的にした。そのほか、ローマのロスピリオージ宮の天井画、サンタ・マリア・マジョーレ礼拝堂の壁画、サン・ドメニコ聖堂の壁画などをのこしている。彼の画風は、豊かな色彩感覚と柔和な情調を特色とし、当時ラファエロの再来とまでうたわれた。そして、ロドビコ・カラッチの死後は、*ボローニャ派折衷様式の代表的画家として同派の統帥的地位を占めた。しかし、その画風はややもするとたんに甘美な感傷性にだけ堕するところがあり、晩年は乱作もたたって初期の生気に満ちた才能が感じられず、マンネリズムにおちいった。〈久保尋二〉

レビタン Isaak Il'ich Levitan (一八六〇—一九〇〇) 一九世紀ロシア最大の風景画家。鉄道員の子として八月三〇日キバルタ村に生まれる。一家のモスクワ移住後まもなく孤児となり、赤貧と孤独、またユダヤ人なるがゆえの迫害に堪えて、モスクワ美術学校に学び、ここでポレノフ、サフラソフの両大家の温い指導をうけた。一八八四年より*移動派展に出品。『ウラジーミル街道』(一八九二)、『永遠のしじま』(一八九四)などの寂漠とした自然の眺めのうちに、反動期ロシアに生きる芸術家の魂の不安なおののきを伝え、『黄金の秋』『三月』『春の出水』の諸作(一八九五—九七)では、それまでの重い憂愁を、より明るく澄んだ詩的瞑想に変えている。晩年病苦の三年間には、簡潔で流暢な筆触となかば印象主義化されたビジョンによって陽光の、また薄暮の風景を多く描いた。若き日のチェホフと深く心を許し合い、その自然観・芸術観においてたがいに共鳴するところが多かった。八月四日モスクワで没。〈松谷 彊〉

レーピン Il'ya Efimovich Repin (一八四四—一九三〇) ロシアの画家。*スリコフと並んで一九世紀後半のロシア美術に双璧(そうへき)をなす。八月五日ハリコフ市に近いチュグエフに生まれ、ペテルブルグに出て帝室アカデミーで名教授チスチャコフに学び、そのかたわら先輩画家クラムスコイの薫陶(くんとう)を受けた。卒業後の二年めに最初の傑作『ボルガの舟曳(ふなび)きたち』を完成(一八七三)、諸外国をめぐってレンブラントを含む西欧古典を研究(一八七三—七六)、帰国ののち*移動派に加わってその中心的存在となる。一八七〇年代後半から九〇年代初めにかけて『補祭長』『ムソルグスキー像』など迫力に富んだ肖像や、『クールスク県の十字架行列』『トルコの酋長(しゅうちょう)に返書をつづるザポロジエのコサックたち』『イワン雷帝とその息子イワン』『宣伝家の逮捕』その他の劇的緊張と構成の重量感に満ちた力作を発表している。印象派の技法革新をあまり重視しなかったレーピンには表現形式上の新機軸はみられないが、鋭い思索と観照にもとづくモチーフの選択・解釈はきわめてユニークで、ナロードニキ革命家を描いても人物の内面的矛盾を微妙にえぐっており、また多くの作品に帝政ロシアの社会悪に対する抗議の精神を色濃くにじみださせている。のちアカデミーに復帰し、学生指導に専念するようになってから大作もあるが、かつての写実の迫力には及ばない。革命後、フィンランドのクオッカラに移り、ふたたび帰国せず、九月二九日この地で生涯を終わった。〈松谷 彊〉

レリーフ ⇨浮彫(うきぼり)

レ ン Sir Christopher Wren (一六三二—一七二三) イギリスの建築家・科学者。一〇月二〇日ウィルトシャーのイースト・ノイルに生まれ、はじめ自然科学の方面の研究にすぐれた才能を示し、同時代人のニュートンが彼を科学者として高く評価していたことは有名。一六五七年、二五歳でロンドンのグレシャム・カレッジ、六一年にオックスフォード大学の天文学の教授となった。六三年建築家としての道を進み始め、シェルドン記念講堂(一六六四—六九)などを手がける。六六年のロンドン大火の後、ロンドン再建計画を国王に提出、この計画は受け入れられなかったが、それが契機で六七年に大火災復興活動の監督官の一人に任ぜられ、六九年には王室関係の建設総監になり、市内の五一の教会やセント・ポール大聖堂の再建(彼の代表作で一七一〇年完成)など多数の建造物を完成させ、一七世紀後半のイギリス建築界を代表した。古典主義を基調にして、バロック的傾向をたくみにとり入れ、簡潔雄渾(ゆうこん)なその作風は後世のイギリス建築の範となった。七三年ナイトに叙せられ、二月二五日ロンドンで没。〈浜谷勝也〉

連 子 れんじ ⇨窓(まど) ⇨格子(こうし)

レンバハ Franz von Lenbach (一八三六—一九〇四) ドイツの画家。一二月一三日バイエルンのシュローベンハウゼンに左官職の息子として生まれ、ランツフート、アウグスブルクの工芸学校を経て、ミュンヘンの美術学校で学んだ。のち、ピロティー Karl von Piloty (一八二六—八六) のアトリエで働き、一八五八年ピロティーとローマにおもむく。六三年再度イタリア旅行。*ベックリンとアトリエをともにする。イタリアではフォン・シャック伯爵の注文により*ティツィアーノをはじめルネサンスの名画を模写する。六七—六八年スペイン旅行。その後ミュンヘン、ウィーンおよびベルリンに仕事場をもって肖像画家として活躍。七五—七六年マーカルト Hans Makart (一八四〇—八四) とともにエジプト旅行。七八年ビスマルクを知ってその肖像画や、皇帝ウィルヘルム一世をはじめ名士の像を描いた。五月六日ミュンヘンで没。代表作は『画家シュピントと建築家ゼンパー像』(ベルリン、ナショナル・ギャラリー)。〈野村太郎〉

レンブラント Rembrandt Harmensz van Rijn (一六〇六—六九) オランダの画家。世界絵画史上最大の画家の一人。ライデンの粉屋の六男として七月一五日に生まれる。一七世紀のオランダは一

レンブラント

1.「姦淫の女」(1644) 82×64cm ロンドン ナショナル・ギャラリー
2.「自画像」(1669) 59×51cm マウリッツホイス美術館
3.「夜警」(1642) 359×438cm アムステルダム王立美術館
4.「サスキアの肖像画」(1633) 53×45cm ドレスデン国立絵画館
5.「はがれた牛」(1638ごろ) 75×52cm グラスゴー美術館
6.「水浴する女性」(1654？) 62×47cm ロンドン ナショナル・ギャラリー
7.「浴後のバテシバ」(1654) 142×142cm ルーブル美術館

↑3

↑1

←4

→5

↓2

←7

→6

六〇九年にスペインから事実上の独立を確保し、またたくまにヨーロッパ第一の商業国・貿易国となった。美術上では、それまでのヨーロッパ絵画にはなかった風俗画・風景画という市民絵画の全盛をもたらした。そのオランダ最大の、しかもはるかにオランダを越える巨匠がレンブラントである。彼の絵画に対する興味はすでに少年時代に芽ばえている。二〇年、ライデン大学に入ったが、半年足らずで学問への道を捨て、画家としての第一歩を踏み出した。当時のオランダ画壇には、イタリア絵画に刺激された、いわゆるロマニストたちが多く、彼もまたライデンのヤコブ・ファン・スワーネンブルヒ(一五八〇ごろ―一六三八)、次いでアムステルダムで人気のあったピーター・ラストマン(一五八三―一六三三)についた。とくにラストマンのもとでイタリアのカラバッジョ風の自然主義と明暗法を知ったことは、子どものころから風車の動きによって生ずる光の不思議な幻想のなかに育ってきた彼に、大きな滋養となった。二五年には独立の画家としてライデンにアトリエを構えている。

彼の対象―人間に対する観察と、明暗の激しい対照のなかにとらえる生命感の表現は、まず肖像画家として次第に成熟し、三一年にはアムステルダムへ移住した。移住後まもなく注文を受けて描いた『トゥルプ博士の解剖学講義』(ハーグ、マウリッツホイス美術館)によって、一躍画壇の人気者となった。この作品には、当時のオランダに流行していた記念撮影風の団体肖像画には見られない、人間相互の連帯感と緊迫感があり、各人物が個性豊かに表現されている。三四年北オランダの名門の出であるサスキアとの結婚、三九年「レンブラントの家」(現在美術館)に移る。肖像画家として、また彼本来の聖書に取材した作品によって、盛名と収入を高めていった。そのような彼に、生涯の大きな転機となったのは、四二年の大作『夜警』(アムステルダム国立美術館)の完成である。アムステルダムの自警団から依頼されたこの団体肖像画において、彼は一つの情景を描き出した。それは、もはやたんなる団体幹部の羅列図ではなく、明らかに構想されたドラマである。そのため平板な記念撮影風の作品を求めていた世間からはけっして満足されず、この作品を境にして、彼の世間的人気は次第に下降し、一方、この年サスキアの死にも遭遇した。しかし同時に、魂の画家、光の画家、あるいは人間愛の画家といわれる彼の神髄はこれ以後に円熟し、完成する。彼は人間性そのものを、生命の動きそのものを描こうとした。色彩にとけ、闇にまで暖かく息づく独特の

豊かに深い明暗のリズムは、彼の芸術を導き出す源泉であった。彼は聖書や神話による構想画・肖像画・風景画などあらゆる分野を描いているが、そのいずれにおいても、当時のオランダに栄えた着実な風俗画や風景画をはるかに越えて、見る人の心に深々と訴えてくる。しかも彼ほど対象に対して徹底した写実の人はないであろう。そして、それを人間の魂の声にまで高めるのは、独特の明暗法である。美術史家ボーデの言葉を借りれば「彼は光に対して最大の理想主義者であり、対象に対しては最大の写実主義者」であった。

彼には油絵のほかに、素描・エッチングを加えると、現存するだけでも一〇〇点余の自画像があるが、これこそかけがえのない彼自身の歴史であり、生命の記録である。おそらく、彼ほど自己をみつめ、自分の生命のすべてを絵画という芸術に捧げた人はないであろう。自己の芸術に忠実なあまり、晩年の彼は経済的にも対世間的にも次第に見捨てられていった。しかしなお、彼を信頼する幾人かの友人と、ふたたび恵まれたヘンドリッキエとの結婚(一六四五)にささえられて、晩年はいよいよ神技の境に達した。

なお、油絵のほか版画家としても世界最大の画家で、エッチングは彼によって、芸術として成熟し、彼によって完成されたともいえるであろう。現在、油絵約六〇〇点、版画約三〇〇点、そして素描約二〇〇〇点が、世界の美術館・所蔵家のもとに愛蔵されている。アムステルダムのユダヤ人区の一隅で、六九年一〇月四日ほとんど忘れられたままに生涯を終えたが、その評価は今日ますます高くなっている。アムステルダム市内には今もレンブラントの家がのこり、多くの素描や版画を展示している。〈嘉門安雄〉

▣嘉門安雄著『レンブラント』(一九六八・中央公論美術出版) ▽フロマンタン著、三輪福松他訳『レンブラント―その作品と生涯』(一九六八・三彩社) ▽土方定一著『評伝レンブラント・ファン・レイン』(一九七一・新潮社) ▽千足伸行解説『世界美術全集9 レンブラント』(一九七六・小学館)

ロ
ろ

ロイスダール Jacob van Ruysdael (Ruijsdael) (一六二八ごろ―八二) オランダの画家。ハーレムに生まれ、アムステルダムで没したと推定される。風景画家として有名なロイスダール家の一員で、父イサク Isaack (一五九九―一六七七) および叔父サロモン Salomon (一六〇〇ごろ―七〇) について絵を学んだ。一六四八年にハーレムの画家組合に登録され、五七年ごろからアムステルダムで活躍した。彼は医者でもあり、ラテン語の教師でもあったようである。彼の作風は五〇年代のなかば以降に確立されたが、それは自然の皮相な観察をこえて、雲と風と水の劇的なたたずまいの下でくりひろげられる悲壮美をあらわしており、しばしば枯死した巨木や廃墟や墓地や山の城塞などを配した画面が特徴的である。たとえば五五年に描かれた彼の代表作『ユダヤ人墓地』(ドレスデン国立絵画館)では、荒涼とした渓谷の上を走る雷雲、中世の廃墟と古代の墓地を横切って流れる水が、画面に沈鬱な気分をかもしだしている。すべて目にふれる地上の事物や人間の営為のむなしさを物語る幻想的なこの種の風景画は、不安と憂愁に満ちた魂から生まれた自然観照に由来しており、近代的ロマンティシズムの自然観を先取するものである。〈野村太郎〉

ロイスダール「風車のある風景」部分 油彩 83×100cm ありふれたオランダの農村風景だが，雲や水のたたずまいに人生の悲壮美を感じさせる

臈纈 ろうけち 奈良時代におこなわれた蠟防染による染色技法。生地の上へ木型と思われる文様を彫った凸型のブロックによって蠟をスタンプ式に押捺し、これを染料に漬けて染め上げてから、おそらく熱湯処理をして蠟を除去して仕上げたものと思われる。纐纈・綊纈とともに、上代染織における三纈の一つとされている。正倉院の染織品中には非常に数多くのものが残されており、なかでも象・羊・熊鷹・尾長鳥を描いた臈纈屏風四扇は大作である。一般に型はあまり大きなものではなく、草花魚鳥などの単位文様が彫られており、これを押捺する際に、型を傾けたり、転倒したりすることによって、文様の配列に変化を加え、または単位文様を集めて、一つの大模様を作り出すようなこともおこなわれている。すなわち蠟を押捺しながら種々の文様を集成していったわけで、その点、同じ型を用いた染色でも一定の文様を彫った型板を用いた纈纈とは異なった手法がおこなわれている。色は、防染された生地の自然色(白)と、染め色の二色構成のものが多いが、なかには、たとえば黄に染めた上へ蠟を施して上に藍をかけて、緑地に黄で文様を表わしたものや、さらに染色過程の途中で蠟を加えて、数色に染め分けたものもある。ただし、あまり多くの色を重ねると、無防染の個所の色が濁ってくるので、三、四色が限度とされている。生地は絁がもっとも多いが、羅・綾などを用いたものもある。用途は衣料・調度など多岐にわたっているが、奈良時代以後は次第におこなわれなくなり、おそらく鎌倉時代ごろまでにはその技術も失われてしまったようである。〈山辺知行〉

郎世寧 ろうせいねい ⇨カスティリオーネ

楼門 ろうもん ⇨門

ローエ ⇨ミース・ファン・デル・ローエ

呂紀 ろき 生没年不詳。中国、明代(一六世紀前期)の画家。字は廷振、号は楽愚。浙江省鄞県の人。花鳥画を辺文進に学び、のちに唐宋の古画を研究して一家の法を成した。明の弘治年間(一四八八―一五〇五)に召されて仁智殿待詔になり錦衣指揮使に進んだ。画学をもって帝を諫めたというから謹直な士である。彼は山水・人物も描いたというが匂勒体の花鳥画を巧みにした。明中期の花鳥画の第一人者なので、中国では浙派の画として重んぜられなくなったが、彼の出身地がわが国との貿易港の寧波なので、室町時代から多く渡来し、その遺作はわが国に多く中国には少ない。東京国立博物館にある『四季花鳥図』は彼の代表的作品である。〈杉村勇造〉

鹿苑寺 ろくおんじ ⇨金閣寺

ロココ美術 ―びじゅつ 一七世紀のバロックと一八世紀後半の新古典主義との間に流行した芸術様式。フランスを中心に栄え、ドイツ、オーストリアにも伝播した。

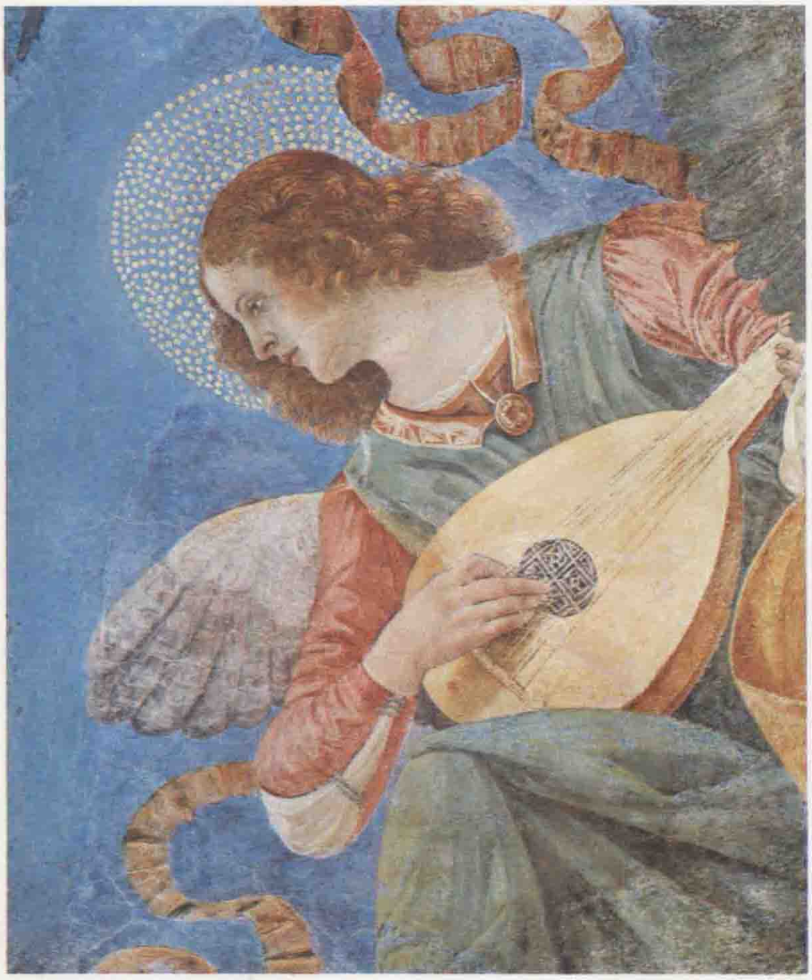
一七一五年ルイ一四世が七六歳で没したが、その治世は長かった。徹底した中央集権化をすすめ、一六八二年からベルサイユに居を移した。ベルサイユ宮は王権そのものの象徴になった。壮大さと威厳、秩序と規律、ただひとりの王への服従。自然も例外ではなく、*ル・ノートル設計による庭園は、厳密な左右相称による幾何学的配列で、あたかも宮殿にある王の目(太陽)に焦点を合わせてしつらえたようであった。コルベールとル・ブランが全フランスの美術行政を牛耳る。王立アカデミーに権威を与え、芸術家の生殺与奪の権利を国家が握る。国家とはルイ一四世その人であった。その死とともに国家は一転する。人々はベルサイユ風から解放される。内心それを待ちのぞんでいた。*ワトーの『ジェルサンの看板』(一七二一)にみられるように、ルイ一四世の肖像は、箱にしまいこまれた。コルベールとル・ブランの時代は終り、摂政オルレアン公の時代となる。彼は気楽で遊び好きで、しかも知的でリベルタンであった。浮き浮きした気分がパリに充満した。ワトーの「雅びなる宴」が日常的になる。ワトー自身はその世界からはるかに遠ざけられていた。ある

ルネサンス美術

ボッティチェリ「春」（1478年）　テンペラ板絵　203×314cm　ウフィーツィ美術館　暗いオレンジの林を背景に、愛の変貌と愛の賛歌を歌い上げた作品で、ボッティチェリの代表作であると同時に、ルネサンスの明るい「春」を告げる記念碑的な作品でもある。画面の右半分は、好色な西風ゼフュロスに追いかけられるクロリス（大地のニンフ）が、ゼフュロスにとらえられた瞬間、口にくわえていた花がその口から溢れ出し、隣の花の女神フローラの上に落ちかかって、清らかな少女クロリスが恋の風との接触で花の女神に生まれ変わるという愛の変貌を描く。左半分は、「愛欲」と「純潔」と「美」とを象徴する優美な三美神による愛への誘いをより明確に示している。この二つが、中央の、一段と高いところに君臨し、威厳に満ちた様子で立っている愛と美の女神ビーナスによって統一され、春の美しさとやさしさを見事に表現している。

ジョット「ユダの接吻」（1305年ごろ） フレスコ パドバ、スクロベニ礼拝堂の堂内一面を埋めつくす壁画、キリストとマリアの一大聖伝中の一場面。銀30枚の誘惑に負けたユダが、「わが接吻するものを捕えよ」とあらかじめ打ち合わせておいて、キリストを売り渡すために接吻する瞬間を、感動性と具体性に富む劇的な光景に視覚化し、キリストとユダを中心とした人々の見事な心理描写が、画面を力強くひきしめている。

ポライウオロ「聖セバスチャンの殉教」（1475年） 油彩板絵 291.5×202.5cm ロンドン ナショナル・ギャラリー フィレンツェのアヌンチアータ聖堂プッチ家礼拝堂の祭壇画として描かれたもので、ジーノ・ディ・ロドビコ・カッポーニをモデルとしたといわれる。背景となっている鳥瞰図風の美しい風景は、作者の故郷に近いアルノ渓谷で、自然の実感を絶対的な正確さをもって描き出している。



メロッツォ・ダ・フォルリ「奏楽の天使」（1481年）　フレスコ　112×91cm　バチカン美術館　この絵はもとローマのサンティ・アポストリ聖堂の内陣部天井に描かれた大壁画「キリストの昇天」の一部をなしていたが、18世紀初めに聖堂が破壊されたとき分断されたもの。若く美しい天使がリュートを弾きながら天空を舞っている場面を、大胆な短縮法と明快華麗な色彩をもって描き出したメロッツォの代表作である。

ギルランダイヨ「東方三博士の礼拝」（1487年）　板絵　直径171cm　ウフィーツィ美術館　宗教絵画に数多く扱われる東方三博士の礼拝の主題を、ベネチアとエウガニアの丘を背景に群像の中に描いて、あたかもフィレンツェの市井の出来事のように表現している。ギルランダイヨは宗教絵画の中に当時代の人々の肖像を描き入れて好評を博していたので、おそらく聖母をはじめとする画中の人物は、サンタ・マリア・ノベラ教会の内陣装飾を作者に依頼したジョバンニ・トルナブオニとなんらかの関係を持つ人々の肖像であるといわれる。

レオナルド・ダ・ビンチ「モナ・リザ」（1503―06年）
板絵　77×53cm　ルーブル美術館　あまりにも有名なこの名作は、当時のフィレンツェの名士フランチェスコ・ディ・バルトロメ・ディ・ザノービ・デル・ジョコンドの三度目の妻リザ・アントニオ・ゲルラディーニをモデルにして、4年の歳月をかけ完成されたものといわれる。単に性格描写であるにとどまらず、時によってさまざまに変化する一婦人の魂そのものを描き出した肖像画の典型でもあり、またほのかな微笑をたたえた人物と、背景に広がる神秘的な山河の自然が、深く沈んだ落着いた色彩によって見事に統一された、ルネサンス芸術の到達しうる最高の表現であろう。バザーリは芸術がいかに近くまで自然を模倣しうるかをこの絵は示していると述べているが、徹底した写実を通して、そこに深い精神性までをも再現しているという点で、彼の言葉は当たっている。レオナルドの人間に対する深い理解と洞察が、時間と空間を超越して、見る者の心に深い感動と新鮮な驚きを与えずにはおかない名品である。

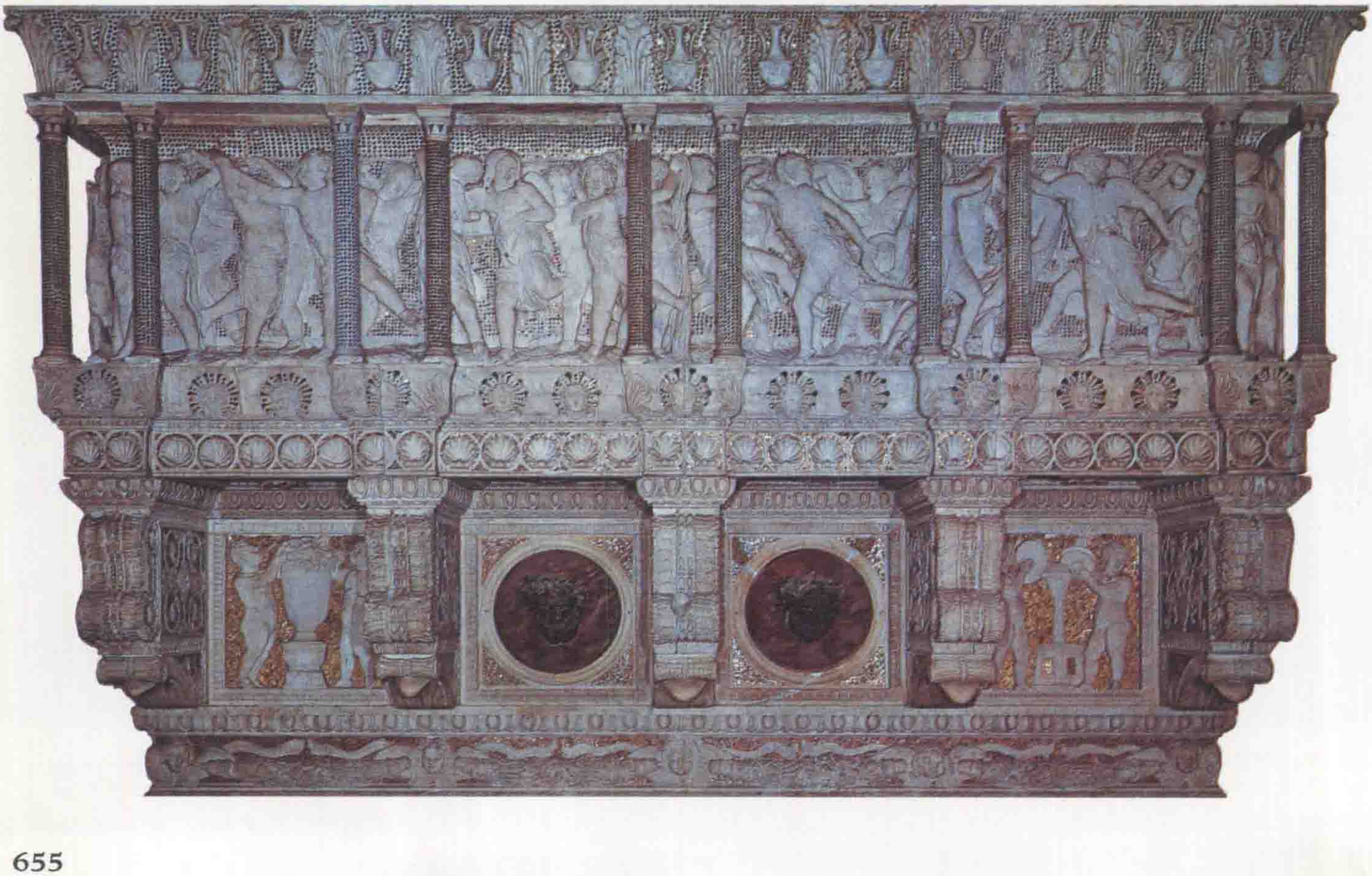
レオナルド・ダ・ビンチ「イサベラ・デステの肖像」（1500年ごろ）
チョーク（赤黒）とパステル（黄）　カルトン　63×46cm　ルーブル美術館　マントバの領主フランチェスコ・ゴンザーガ夫人イサベラをモデルにして描いたもので、数多いレオナルドのデッサンの中でも、もっとも有名なもののひとつ。

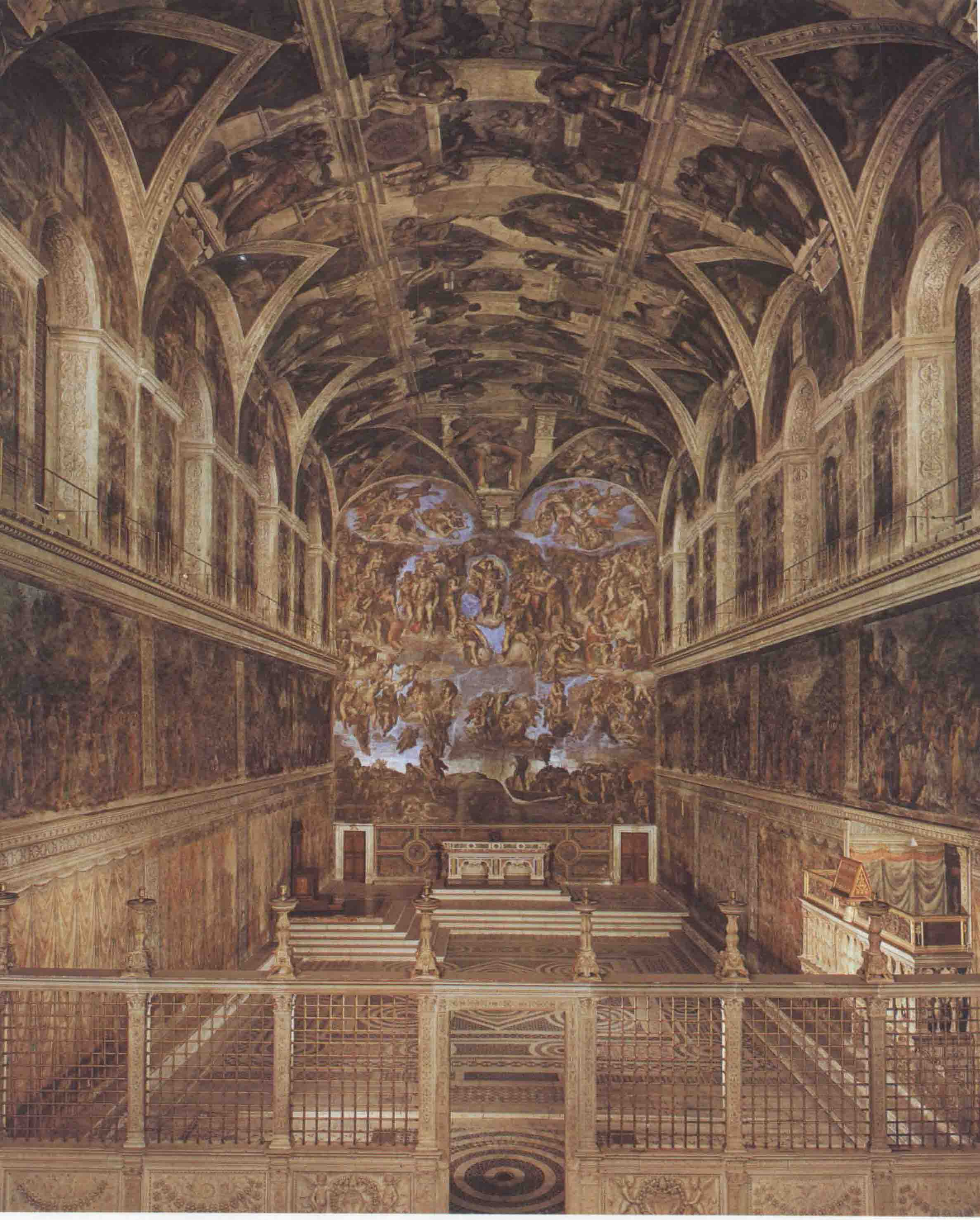
〈右〉**レオナルド・ダ・ビンチ「聖母子と聖アンナ」**（1507―13年）
油彩　168.5×130cm　ルーブル美術館　弟子とともに第二ミラノ時代に描かれたものと推定されるレオナルドの円熟の境地を示す傑作。生まれて一年ほどのキリストが犠牲を象徴する小羊をとらえるため聖母の手から逃がれようとし、聖母は聖アンナの膝から立ち上ってキリストをつかまえようとする。これは神の子キリストが罪業に満ちた現世を救済するために地上に君臨するという思想を表わすもので、盛期ルネサンスの古典様式の精髄を示している。

ラファエロ「サン・シストの聖母」（1512―13年） 油彩 265×196cm ドレスデン絵画館 ピアチェンツァ・サン・シスト修道院教会の主祭壇のために描かれた作品。アカデミックな形式主義のきざしが見え始めているが、人間的な理想と神秘的な幻想との融合がよく表現されている。

ドナテロ「唱歌壇」(1433―38年) 大理石 348×580cm フィレンツェ大聖堂美術館 フィレンツェ大聖堂の聖器安置室の扉の上に設計された二つの唱歌壇のうちの一つで、もう一つはルカ・デラ・ロッビアが装飾している。外枠を5組の角柱で4つに区分したロッビアに対して、ドナテロは10本の円柱を配した廊下を24人の小天使群が、一列に踊りながら進んでいく古典形式をとっている。浮彫にもかかわらず、立体像のような溌剌とした動きをもつ天使群像は、ドナテロの古典的作品の傑作の一つに数えられている。

〈上〉**ルカ・デラ・ロッビア「聖母子像」**(15世紀中ごろ) テラコッタ ローマ バルジェロ美術館 鮮明な青と白を基調に、彩色陶板浮彫の技法に卓越した才を示したロッビアの、「カップッチーニのトンド」と呼ばれる聖母子像。彼の創造した聖母は、人間的で優しい暖かみのある母親像であって、二人の天使にかこまれるこの図像は、甘美で調和に満ちた母と子のつながりを感じさせる、親しみやすい聖母子像の典型であろう。





システィーナ礼拝堂　内部の壁画は、教皇パオロ３世の注文を受けてミケランジェロが制作したもので、正面に最後の審判（1536―41年）が描かれている。人間の罪と罰を主題に壮大なドラマが絵巻物のようにくり広げられるこの祭壇画は、次にくるバロック様式の開花を予告するものである。

1

ロココ美術

1.ワトー「シテール島への船出」(1717−18) 油彩 130×192cm ベルリン シャルロッテンブルク宮 ロココ雅宴画を代表する名作。ワトーには同一テーマのものがルーブル美術館にもある
2.装飾用セーブル磁器(1770ごろ) 高さ37cm ルーブル美術館
3.フランツ・アントン・ブステリ「コロンビーヌ」(1760ごろ) ミュンヘンに近いニュンフェンブルク窯の彩色磁器 高さ19.7cm ロンドン ビクトリア・アルバート美術館

いは、遠ざかることによってその時代の光と影をもろともに画面に閉じこめたのかもしれない。

ロココという言葉が正式に用いられたのは一八〇二年の『アカデミー・フランセーズ辞典』からといわれる。古典主義の時代に、その観点から悪趣味と映じたレジャンス時代の様相を評した言葉である。ロココ rococo の語原となったロカイユ rocaille は、貝殻細工や模様を示す言葉で、それはバロック時代に流行した人工の岩窟 roc に好んで貝殻をはめこみ、曲線模様をあしらったことからきている。事実オノペールは、摂政の命を受けてパレ・ロワイヤルの室内装飾を手がけたとき、この貝殻模様をふんだんに使った。ロココを代表するものに*メソニエの室内装飾と工芸があげられるが、ルネサンス以来の鉄則である左右相称は、彼によって破られたといってよい。ロココ様式は曲線美を尊び、気分を愛し、重々しさをきらい、軽やかで華美な美しさを求めたので、建築的な構成力は弱かったが、装飾・工芸の分野でその魅力を十分に発揮した。また女性の衣装や髪形がファッションとしてめまぐるしく移りかわってゆくのも、ロココの本質と無縁ではない。一八世紀前半、つまりレジャンス時代とルイ一五世治世前半のパリは、いうならば造形芸術上の区分としてというより、時代の生活様相そのものがロココとさえいうことができる。政治・経済的には法官貴族と新興富裕階級が実権をにぎりつつあった。摂政

4.猿の飾りのある箪笥(1740) シャルル・クレッサン製作のバラ材に紫檀，ブロンズに金鍍金の家具 高さ87cm ルーブル美術館
5.アマリエンブルク荘(1734−39) ミュンヘン郊外，ニュンフェンブルクの離宮庭園内の小宮殿。設計・デザインはフランソア・キュビエ

5

3

2

4

の財務総監ジョン・ローの紙幣の濫発、国家を投機にひきこんだ株券の売買、女性サロンの流行、演劇趣味、音楽とダンス、祭りと花火。それらすべてが流動的であり、瞬間に消え去り、きのうときょうとはちがっていた。そのありさまはモンテスキューの『ペルシア人の手紙』が明らかにしてくれる。あるいはマリボーの作品の題名を列挙すれば了解できるであろう。

ロココの主題はまた「愛」でもあった。ワトーの『シテール島への船出』(一七一七)が代表する愛の世界は、男女の微妙な感情の行き交いを身ぶりとしぐさに秘めている。きぬずれとリュートとささやきが官能を暗示する。ワトー、*パテール、*ランクレから*ブーシェへ、官能はあらわになり、好色的となる。ブーシェはワトーとちがい、精力的にサロンへ奉仕し、ルイ一五世の愛妾ポンパドゥール夫人の庇護を受け、油絵のみならず室内装飾、家具、鏡、タペストリー、カーテン、金銀細工まで手がけた。このころ流行した*シノアズリー(シナ趣味)もブーシェにあずかることが大きい。「何という色彩の魔力、何という多面性、何という描写と虚構の豊かさだろうか」とディドロはブーシェを絶賛している。そのときロココ様式はすでに下降をたどっていた。一七五五年*ヴィンケルマンのあらわした『ギリシア美術模倣論』は反響を呼び、古代ギリシア、ローマ発掘熱の高まりはフランスにも及んだ。一七六〇年以降古代趣味が流行となる。ディドロは、一七六五年にはもうロココを否定している。

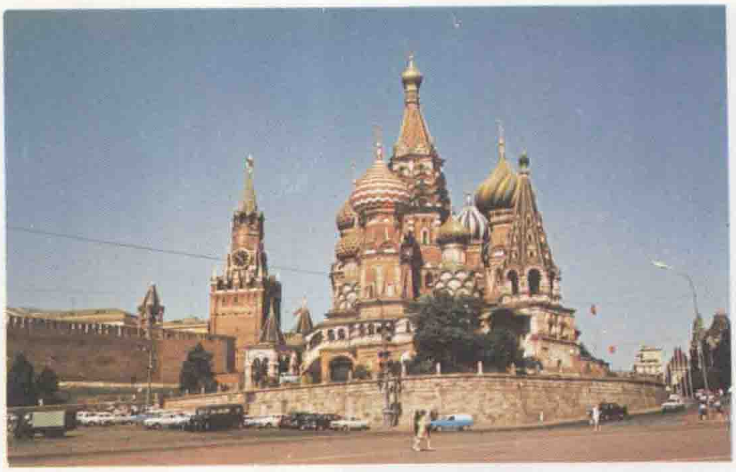
ロココはまた肖像画の時代でもある。*リゴー、*ラルジリエールの重々しい男性像から、*ナティエ、カンタン・ド・*ラ・トゥール、*フラゴナールの華麗で官能的な女性像に移る。それは肖像画というより風俗画に近い。どの女性も同じような表情、衣装、背景を持ちこんでいる。だが注文主たちは、まぎれもなくそこに自分を認めたのだ。こうした時代に、ただひとり、*シャルダンが静物画を描き続けている。

ロココを趣味趣向として片づけることはできないであろう。ある時代様相が欲する一つの歴史的常数として、バロックとともに定着しうる力をもっている。ここには、ヨーロッパをヨーロッパたらしめている、感覚的統一性がみられるからである。 〈小川栄二〉

📖ペーン著、飯塚信雄訳『ロココ、十八世紀のフランス』(一九七〇・理想社) ▷Terisio Pignatti : *The Age of Rococo* (1969, London)

絽刺 ろざし ⇩刺繡(ししゅう)

ロシア美術



1

↓2

1. 赤い広場に建つワシリイ・ブラジェンヌイ聖堂。左手後方はクレムリン　2.「冬宮」レニングラード　ラストレリにより建てられたソ連でもっとも美しい建物。左手の塔はアレクサンドル記念柱(1834)

↓4

4. フェドートフ「少佐の求婚」(1848)　油彩　58×76cm　モスクワ　トレチャコフ美術館　鋭い社会風刺と高い芸術性を盛った作品

↓3

3. イコン「聖ゲオルギウスの竜退治の奇蹟」(14世紀)　テンペラ　58.3×41.5cm　ノブゴロド派　レニングラード　ロシア美術館　古代ロシア絵画の主要テーマの一つ

ロシア美術　――びじゅつ

●古ロシア建築の発達　●イコン絵画　●一八、一九世紀の美術　●革命前後と初期ソビエト美術　移動派とその周辺／初期ソビエト美術　●リアリズム路線の定着と六〇年代の新局面　●建築とデザイン

シベリア石器文化・ウラルトゥ文化・コバン文化・スキタイ文化に属してソ連領土の各地に多くの証跡を残している美術は、すべてロシア民族以前のものである。ロシア美術といえば、その源を東スラブ民族の最初の統一国家であったキエフ大公国の形成期（九―一〇世紀）に発するもので、それ以後の発達をごく大きく分けると、はるかにのちの一七世紀までつづく中世美術（通称「古ロシア美術」）の段階と、ピョートル大帝以降の帝政時代全体と二〇世紀初期にわたる広義の近代美術（社会主義革命以前）の段階の二つとなる。この歴史の歩みのなかでひときわ鮮明に民族的特色を表わしているのは、古ロシア聖堂建築、イコン形式の宗教絵画、そして一九世紀後半の強い民主主義思想を背骨にもつリアリズムの絵画（*移動派）である。この歴史が、ヨーロッパ美術のルネサンス期に当たる環を欠いていることも注意されよう。

社会主義政権の成立をみるに及んで、連邦内諸共和国にまたがる多民族的な「ソビエト美術」の新しい段階が画されることになるが、その発達はおおむねロシア的伝統の延長線上にあり、したがってこれをもっとも広い意味でのロシア美術の歴史に含めることができる。

●**古ロシア建築の発達**　その長い歴史を通じ、二つの形式が並行してみられる。木造教会の屋根の形から移されて天幕式と呼ばれる八角錐の塔をいただくものと、ビザンティン様式を受け継いだ球根状ドームをいただくものとであるが、後者のほうが支配的である。ギリシア十字形を内蔵した正方形またはそれに近い形を基本平面とし、中の四本または四本以上の太い角柱が穹窿をささえ、これをおおう鼓胴が高くのびて、頂に緑色や、金色あざやかに球根状ドームを輝かす。また、これをめぐってやや低く四基またはより多くの副ドームが群がり立つ場合も多い。ビザンティンの範型は、ロシア独自のものに換骨奪胎され、時代により流派による構法・装飾・色彩の変化に富み、また建物の美的アピールの点でも荘厳・清楚・優雅などと限りなく多様である。

早期の代表的遺構は、キエフ大公国がギリシア正教を国教化（九八九）してほどなく、その首都に造営されたソフィア大聖堂（一〇三七―四六）である。後世の増築が当初の建物の趣をかなりそこなってはいるものの、内部の壁画とモザイクは、よくコンスタンチノポリス直伝の芸術のきびしさと高さを伝えている。ノブゴロドのソフィア大聖堂（一〇四五―五二）は、垂直的フォルムが美しく、キエフの様式をさらに民族的に発展させたもう一つの傑作である。ノブゴロドは「民会」式共和制を基礎に実力をたくわえた商工業都市で、ここはキエフを衰退させたタタール人による破壊からまぬがれて長く繁栄をつづけ、芸術上にも数百年にわたりノブゴロド時代と呼ばれる充実した段階を生みだしており、市内にユリエフ修道院、近傍にネレディツァの救世主聖堂その他の異色作がみられる。一方、早くから東部の都市ウラジーミルを中心にした別の優勢な流派がおこり、ここでも市内に聖母被昇天大聖堂（一一五八―六一）、聖ドミトリー聖堂（一一九四―九七）、その外壁をおおう浮彫装飾も重要）、近傍にネルリ河畔の小聖堂など、すぐれた建築が多い。スーズダリ、プスコフ、ヤロスラウリ、ロストフなどの諸都市もそれぞれに聖堂造営の重要な拠点をなしていた。

一五―一六世紀、タタール人の軛を脱して、民族統一の道をひらいた中央集権的なモスクワ大公国が興隆するに及んで、建築芸術も総合と躍進の新機運を迎える。招かれてモスクワ・クレムリン内の計画にあずかったイタリア建築家たちが果たした役割が大きい。彼らはあくまでもロシア建築の伝統をたっとび、その諸流派の美質を精細に調べ、そこから得た創造の軸に、ルネサンス的な細部の要素を巧みに結びつけたのであった。古典的な簡潔さと崇高性にきわだつモスクワの聖母被昇天聖堂（一四七五―七九）をはじめ、同じクレムリンの中の一六世紀初頭の受胎告知聖堂や首天使聖堂にも、また、やや時代がくだり、複雑化した装飾構成によってエキゾティックな趣をつよめた、赤の広場のワシリー・ブラジェンヌイ聖堂（一五五五―六〇）にも、近郊コロメンスコエのキリスト昇天聖堂にも、高揚しつつある民族のたくましい息づかいがこめられている。事実、たとえばワシリー・ブラジェンヌイ聖堂はカン国領カザンの征服を、またノボデビチー修道院はスモレンスクの奪回を記念して起工されたものである。

一七世紀は古ロシア建築にとって最後の危機と模索の時期である。徐々にバロックの要素が浸透し、概して装飾的性格が強まり、あるものは格別

↑7

5

8

5.イワーノフ「キリストの民衆への出現」(1837—57) 油彩 540×750cm トレチャコフ美術館 偽善の悪徳を非難した大作 6.レーピン「イワン雷帝とその子イワン」(1885) 油彩 199.5×254cm トレチャコフ美術館 怒り狂ったイワン雷帝がその子イワンを殺した場面 7.スリコフ「雪とり遊び」(1891) 油彩 156×282 ロシア美術館 8.セーロフ「少女と桃の実」(1887) 91×85cm トレチャコフ美術館 22歳のときの作品で、後年の大成を感じさせる佳品

6

10

9

9.ペトロフ=ウォトキン「軍事委員の死」(1928) 油彩196×284cm ロシア美術館 10月革命10周年を記念して制作された傑作 10.コールジェフ「赤旗を拾いあげる労働者」(1960) 156×290cm ロシア美術館 三幅対「共産党員」の中央部

はなやかな祝祭的気分に満ち、また、あるものはいちじるしく夢幻的な印象をよびおこす。この期のすぐれた作例として、モスクワ・プティンキの聖母誕生聖堂や、近郊フィリの聖母代願聖堂、クレムリンのテレムノイ宮をあげておこう。

イコン絵画 ロシア美術における絵画的表現の形式としての壁画とイコンも、やはりその源泉をビザンティン芸術に仰いでおり、両者一体となって、あたかも影が形に添うように聖堂建築と発達の歩みをともにしている。しかし、時を経るに従い、ロシア的特色はイコン絵画のほうに濃く現われるようになった。最古の名作『ウラジーミルの聖母』はビザンティンの画匠の筆に成るものとされるが、ロシアのイコン画家によっても、かなり長期間、この画面に見られるような渋い色調と豊かな肉づけをもつ正統派的・新ヘレニズム的な作風が忠実に守られたことは、一二世紀末の有名なイコン『金髪の天使』などに徴しても明らかで、ノブゴロド派の名匠フェオファン・グレックの壁画やイコンなどでは、この正統派的手法が渾然としたロシア的様式のうちに大成されている。

しかし、ノブゴロド晩期(一四—一五世紀)には、それとはやや異質な、ロシア的な表現特性—異様に幻想的な雰囲気、いちじるしく細長い人体比例、プリズムを通して見たような山々の空間的ゆがみ、金属の感触を思わせるような色や線の冴え、全体の画面にみなぎるリズムの新鮮さと歯切れのよさというような諸特性が強まってゆく傾向がいちじるしい。

一五—一六世紀のモスクワ派に至ってイコン絵画はふたたび転機を迎える。この派の代表的な画人ルブリョフのイコン『聖三位一体』にも、彼の作に帰せられる聖堂フレスコにも、音楽的になだらかなリズム、微妙な色彩的諧調、高貴な表情と姿態が支配的となり、そこでは高い人間価値の思いをこめる心情のひたむきさが、見る人の心を強くとらえる。ロシアのイコン絵画の黄金時代がこの時代のモスクワ派によってもたらされたことを疑う余地はない。↓イコン

一八、一九世紀の美術 ピョートル大帝の社会改革と新首都建設に伴って、ロシアの建築はまっしぐらに近代化の道を進む。渡来の外国建築家たちの協力のもとで、初期建築の多くの試みがおこなわれたのち、一八世紀のなかば、エリザベタ女帝の治世に、建築家ラストレリの独創の才がかずかずの輝かしい成果を生んだ。ペテルブルグの冬宮、スモリヌイ修道院、ペテルゴフ(現在のペトロドボレツ)の大宮殿、ツァルスコエ・セロ(現

在のプーシキン)のエカテリナ宮などがそれで、ここではバロックの諸要素が巧みに新しい国民的様式のうちに消化されている。一七七〇―八〇年代になると、多くの建築家が新古典主義の構築美を目ざす方向に歩を進めた。絵画の分野にもバロック、ロココ、新古典主義が導入され、美術アカデミーの創設(一七五九)以来、それらが宮廷趣味を背景にした典雅な様式を育てることになるが、その限界を超えて人間的個性の真実に迫りえているのは、画家アントロポフ(一七一六―九五)、ロコトフ(一七三五―一八〇八)、レビツキー(一七三五―一八二二)、アルグーノフ(一七二七―九七)、ボロビコフスキー(一七五七―一八二五)、彫刻家シュービン(一七四〇―一八〇五)らの肖像作品である。

一九世紀のはじめに現われた重厚な新古典主義建築の作例にペテルブルグの海軍省(ザハロフ設計)、アレクサンドラ劇場(ロッシ設計)などがあるが、以後、活気のある建築活動はみられなくなった。絵画の世界でもアカデミックな古典主義が優勢であったが、ナポレオン戦争(一八一二)が民族感情を揺り動かし、さらにデカブリストの反乱(一八二五)に始まる反絶対主義の社会闘争がまきおこるに及んで、画家たちの一部はもはや貴族的なアカデミズムの安逸をむさぼることができなかった。彼らはまた西欧のロマン主義の新しい動きにも鋭敏に反応しつつ、対象に対する情熱的なアプローチをみずからに求め始めた。そうした創造の意欲は、*キプレンスキーやトロピーニン(一七七六―一八五七)の肖像画に、ベネチアノフの農村情景画に、*ブリューロフの『ポンペイ最後の日』や*イワーノフの『キリストの民衆への出現』などの画面に明らかに読みとられる。*フェドートフの『少佐の求婚』『貴族の朝食』ほか一連の作品は、ゴーゴリ的な風刺精神と鋭い批評意識とによって、いわゆる批判的リアリズムの先駆となっている。

革命前後と初期ソビエト美術　一九世紀末期から革命をはさんで二〇世紀前半にかけて、ロシア美術は大きな転換期を迎えたのはいうまでもなく、あらゆる急進的な実験のるつぼと化し、移動派や構成主義など国際的な前衛美術運動の先端をゆく画家、彫刻家が輩出した。

〔移動派とその周辺〕　一八七〇―八〇年代に絵画の発展の主軸となったのは、アカデミーを抗議退学した若い画家の団体を母体として一八七〇年に「移動派」の運動を興した画家群(*ペローフ、クラムスコイ、ニコライ・ゲー、シーシキン、サフラソフら)と、やや遅れてこれに参加した卓越した三画家の*レーピン、*スリコフ、*レビタンである。ほかにヤロシェンコ、ワスネツォフ、ポレノフ、ウェレシチャーギンなども移動派の内部または周辺で活躍し、この全体の美術的傾向がきわめてロシア的な「批判的リアリズム」として特徴づけられる。彼らには同時代の人間や事件や風俗を直接に描きだしている作品のほかに、遠い過去の事件を主題にした歴史画や、静かな観照に没頭した風景画の作も多い。しかし彼らの作品からは、そうしたジャンルや主題のちがいを越えて見えつ隠れつする人間解放への情念、専制社会の重みの下に生きる者の激しい息づかいを、またそれらがしばしばやぼったいほどに強烈な破格(美術的浄化の通常の基準からみて)の域にまで押しやる民族的風格のようなものを、強く印象づけられる。

一九世紀末から二〇世紀初めにかけて、すでに役割を果たし終わった移動派の運動が後景に退き、かわって近代主義の諸勢力の台頭を見ることとなる。その過渡期を代表するのは、写実の深さを失うことなしに淡々として警抜な新形式の探求に手をのばした*セーロフと、激しく揺れ動く悲劇的心情を怪異な寓意(ぐうい)的イメージに託する幻視の人ウルーベリの、二人の異色画家である。そのころ、移動派亜流の狭い教訓性、地方性を克服すべく「芸術のための芸術」を旗じるしに、芸術近代化の主役として現われた有力な団体が、ディアギレフ、ベヌア、バクスト、ソモフ、ボリソフ＝ムサトフ、ゴロビーンらを擁する「芸術の世界(ミール・イスクーストワ)」(一八九八結成)で、その画家たちの機敏で軽快な観察、愉悦的な幻想美・装飾美の探求はロシア美術に新しい経験をもたらし、ことに舞台美術の領域での彼らの成果は国際的にももっとも先進的なものであった。このグループにつづいて、印象主義と伝統的写実の独自の総合をめざすコロービン、ドブジンスキーらのロシア画家同盟が一九〇三年に、クズネツォフらの新象徴主義の拠点としての「青いバラ(ゴルバーヤ・ローザ)」が一九〇七年に発足し、さらにセザンニズム、フォーブ、キュビスム、未来派の影響下にそだった若い画家たちが、一九一〇年創立の「ダイヤのジャック(ブブノーブイ・ワレート)」に結集する。こうした近代化機運の盛り上りが、深刻化しつつあった社会の危機的状況ともからみ合って、以後二〇年代にかけてのロシア美術は、芸術の全歴史を通じてたぐいまれな、波乱にみちたものとなる。

〔初期ソビエト美術〕　一九一七年社会主義革命の前夜から、戦時共産主義と呼ばれるソビエト政権下の数年間にわたって、この国の美術界はあらゆる急進的な実験のるつぼと化した観がある。前記の諸グループの活動につづいて、マーレビッチのシュプレマティズム、ラリオノフおよびゴンチャロワのレイヨニズム(光線主義)、*カンディンスキーの抽象表現主義、*シャガールの幻想的プリミティビスム、*ペブスナーや*ガボの構成主義造形など、当時の国際的な前衛美術運動の先端をいくものであった。ソビエト初期に美術行政・美術教育の枢要なポストを占め、機関誌『コミューンの芸術』『レフ』などに論陣を張り、新しい創造への鍵を握ったのは、おおむねこれらの前衛派である。彼らの一部が内部の派閥争いや政治指導部との摩擦の結果、国を去ったのちも、ラジカルな政治思想に密着した構成主義左派の人々、*タートリン、*リシツキー、*ロドチェンコらは、革命後の新教育施設ウフテマス(高等芸術技術工房)を拠点に活動をつづけた。ここで養成された青年美術家群は、二五年、団体オスト(画架芸術家協会)に結集して、構成主義的手法を加味したプロレタリア・リアリズムの新鮮な表現形式への探求をはじめている。しかし、このころには伝統的な写実様式を復活し、それによって今日の現実をドキュメンタリーに再構成することを主張するアフルル(革命ロシア美術家連合)の勢力が急速に増大し、その周囲の諸団体の離合集散のうちにも、全体としては構成派的アバンギャルドと写実主義の陣営との勢力の比重が逆転しはじめる。前にあげた諸団体からもクストディエフ、*ペトロフ＝ウォトキン、ファリク、コンチャロフスキー、マシコフ、レントゥロフ、サリヤン、トゥイシレル、アリトマン、シテレンベルグ、ファボルスキー、ディネカらが、多かれ少なかれ近代主義的色彩を保持しながらも、相次いで写実的方向をめざす総路線に加わっている。

リアリズム路線の定着と六〇年代の新局面　一九三〇年代はリアリズムの最終的な勝利の時期である。各芸術領域に共通する創作方法として社会主義リアリズムの原則がひろく承認されたのが三二年、以来、創作の基本技術の充実の点や一般民衆への美術の浸透の点などに成果のみるべきものがあった。しかし、この新たな軌道にのったソビエト美術の発達の道は、不幸にしてスターリンの政治的・思想的独裁が強化されていく時期と重なり合った。この時期にもシャードル、*コニョンコフ、*ムーヒナの彫刻、イオガンソン、エス・ゲラシモフ、プラストフの絵画、ククルイニクスイの風刺画などにかなり高い水準で社会主義芸術の特徴を打ちだした作品がみられ、また、近代主義・形式主義排撃のキャンペーンの激しさのなかで、消極的にもせよ、みずからの芸術的信条を貫くことに努めた人たちも少なくなかったが、浮華な現実美化を伴うコンフォーミズム(随順主義)の気風が次第に強く美術界の大勢を支配するにいたり、表現の自由をおびやかし、社会主義リアリズム本来の理想に反して、様式の画一性に導いたことは否定できない。

その後にいたり、個人崇拝排除の新政策がさそいおこした「雪どけ」の水は、美術界にも浸潤して、その土質を変え、新しい水脈をつくりだした。一九六〇年前後にいっせいに登場したモイセエンコ、サラホフ、イルトネル、コルジェフ、ストジャロフら、多数の美術家の新しい波によってソビエト美術の面貌(めんぼう)は一新した。以前の擬ヒロイックな、あるいは教訓主義的な主題設定や逸話的処理は影をひそめ、より率直で弾力性のある、モニュメンタルな、あるいは抒情的な表現形式が探求され、またバルト三国、アゼルバイジャン、アルメニア、グルジヤなどの共和国には民族的ファンタジーの特質を生かす自由な様式追求の傾向も目だってきた。ただ、タブロー形式の美術の領域について見るかぎりでは、そのような動きもその後の数年間でほぼその革新性の底をついた感があり、一方、抽象・超現実・暗喩的表現の道をさぐるグラズノフ、ネイズベストヌイ、ビリューティン、ラビンら一群の反体制美術家の仕事も、ソビエト美術の全体に新風を送り込むにはあまりにも非力であった。しかし、ソビエトの社会主義建設の歴史のうちには、すでにその早い時期から、都市計画および建築アンサンブルの開発に関連した「諸芸術の総合」が論じられ、かつ着々と実行に移されてきており、とくに近年ますます大型化し技術的にも高度化してきたこの環境造成の課題が建築家、壁画家、彫刻家にとって大きな刺激となり、諸共和国の都市やその周辺に着想の大胆さを誇るモニュメントが相ついで生まれつつあることは、注目されてよかろう。

建築とデザイン　美術の発達の経路と軌を一にし、ここでも雑多な建築家グループが互いに競いあった初期の段階を過ぎると、次第に機能主義および国際建築の要素が清算されていき、モスクワ大学の建物に代表されるような第二次世界大戦後の高層建築、公共建築、地下鉄内部装飾などには擬古典的な様式要素の乱用と装飾過剰といった不健康な徴候も現われたが、一九五四年以来のきびしい反省と活発な討論を通じて、過去の欠陥はしだいに是正された。早くから着手された新しい大アパート群の建設のほか、六〇年代にはいってからは、モスクワのクレムリンのソビエト宮殿、ホ

テル・ユーノスチ、ビオニール宮殿、経済相互援助会議本館をはじめ、各種の公共建造物に、また都市街区の近代的改造（モスクワのカリーニン通りなど）に、現代的に明快な様式美を求める革新的な意図が実現された。この時期には、ソビエト二〇年代の建築遺産、なかんずくギンズブルグ、ウェスニン兄弟、ニコリスキー、レオニドフらの構成派建築家の仕事が再評価されるようになったことも注目される。デザインの分野でも、前記のマスにおける造形指導がドイツのバウハウスの業績に比肩するものとして回顧され、当時から三〇年に近い空白期間をおいて、ようやく六二年にデザイン・ビューロー、六四年にデザイン研究所のタートリン、リシツキー、ロドチェンコらウフテ二つの全国センターが設けられ、以後、ソビエトのデザインは理論と教育と製作実践のすべてにわたり非常な活況を呈するに至った。〈松谷　彊〉

📖『原色世界の美術10　ソビエト』(一九七三・小学館)

ローシェンバーグ　Robert Rauchenberg（一九二五—　）アメリカの画家。ラウシェンバーグともよばれる。一〇月二二日テキサス州ポート・アーサーに生まれ、兵役後アメリカ各地およびパリで学ぶ。一九五二年、母校のブラック・マウンテン大学で教え、同僚の作曲家ジョン・ケージに共鳴する。抽象表現派の影響下に初期から斬新な作品を発表、五三年以降はオブジェを貼付した画面に粗い筆描きの色彩を加えた「コンバイン」絵画をつくり、抽象表現派から離れた。次いでシルク・スクリーンによる時事的話題のイメージを組合せた画面にオブジェを加え、ネオン管による光を導入したり、筆描きの色彩を加えたりする独特の表現法を確立し*ポップ・アートの中心的存在となった。〈田中文雄〉

ロスコ　Mark Rothko（一九〇三—　）ロシア生まれのアメリカ現代画家。九月二五日トビンスクに生まれ、一〇歳で渡米。はじめイエール大学で学んだが、絵画に興味をもち、ニューヨークで修業した。二九年にグループ展に参加し、画壇に登場した。三〇年代の作品は表現主義的描写にシュルレアリスム的傾向を加えているが、第二次大戦後は有機的形態の抽象画に向かい、漠然としたフォルムを色彩によって変化を与え、ゆるやかに構成した独自な抽象絵画にいたった。五〇年代には、色面による形態が極度に単純化され、豊かな色彩の変化と調和が加えられて、幻想性を帯びた非幾何学的抽象の一様式を確立した。多数の壁画を手がけた。〈田中文雄〉

1

→2

ロダン　1.「地獄の門」(1880—1917)　青銅　635×400×100cm　国立西洋美術館　2.「カレーの市民」(1884—86)　青銅　210×240cm　国立西洋美術館　3.「接吻」(1886)　青銅　190×120×115cm　ロダン美術館

3

ロセッティ　Dante Gabriel Rossetti（一八二八—八二）イギリスの画家・詩人。イタリア人亡命者の子で、五月一二日ロンドンに生まれた。ロンドン大学やロイヤル・アカデミーのアンティック・スクールに籍をおき、何人かの画家について絵を修得し、H・ハントに学んだのが機縁で*プレ・ラファエル派の一員となり、神話・聖書・文学作品から得た主題で抒情的作品を制作した。しかし幻想的表現に対する興味と描写技術の不足から、同派作家に共通の自然主義的描写を避けた。結果として独自な画風に至り、同派を離れた。後半期の作品は水彩が主で、感覚的表現に傾いた。一八六〇年、数年来の恋人エリザベス・シッダルと結婚、二年後に彼女が自殺すると事実上の隠者となり、晩年は詩作に集中した。四月九日バーチントンで没。〈田中文雄〉

ロダン　François Auguste René Rodin（一八四〇—一九一七）フランスの彫刻家。近代彫刻の偉大な開祖といわれる。警視庁の官吏の子として一一月一二日パリのアルバレート街に生まれる。一四歳のときプチット・エコール（国立デッサン学校、のちの装飾美術学校）に入り彫刻家を志した。一八五七年、国立高等美術専門学校の入学試験を受け、三度つづけて失敗。六一年には父が退職したので、生活のため種々の内職をおこない、夜間制作にふけった。しかし翌六二年に姉の死に会い、悲しみのあまり修道院に入ったが、神父エマールの説得によってふたたび制作に戻った。彼がはじめてサロンに搬入したのは六四年の『鼻のつぶれた男』だが、その生の写実ぶりが審査員に拒絶され、落選した。このころから、生活のため建築装飾の仕事に従事していたが、六四年カリエ・ベルーズと知りあい、そのアトリエで働く。七〇年、普仏戦争に召集され、まもなく除隊になってベルギーのブリュッセルにおもむいた。ここでも建築装飾の職人として働き、七四年ごろまでその仕事でヨーロッパ各地を回り、七五年にはイタリアに旅行した。このイタリア行きは、ロダンのその後の芸術展開に大きな意味をもつ。同年ブリュッセルへ帰ると、最初の『アダム』と『青銅時代』の制作に着手し、七八年にパリに帰ってその年のサロンに『青銅時代』を出品したが、この作品のもつ徹底した写実が、審査員から生きている人間から直接型どりしたという非難を受け、世間の注目をひいた。そしてこのころから盛んにフランス中世の聖堂めぐりをするようになった。八〇年、前記『青銅時代』があらためてサロンで三等賞を得て国家買上げとなり、それと同時に、美術局次官チェルケから装飾美術館入口の装飾として大作の創作を依頼された。彼の彫刻にようやく内面的深さが加わり、生命の力強い表現へと向かったのはこのころからで、装飾美術館のための大作のモチーフとして、ダンテの『神曲・地獄編』からインスピレーションを得て巨作『地獄の門』の制作にかかった。そして同時に、その目的のなかから、彼の名声の中核になるさまざまの独立した作品、すなわち『考える人』や『アダムとイブ』などが生み出された。さらに八四年には『カレーの市民』の注文を、九一年には文芸家協会から会長ゾラを通じて『バルザック像』(一八九八完成)の注文を受けるなど、多彩に勢力的な活動が始まった。『ダルー』『ビクトル・ユゴー像』(一八八三)、『接吻』『パンセ』(一八八六)もこのころの作である。彼はイタリア・ルネサンスや中世フランス彫刻から多くの刺激と感化を受けたが、その目ざすところは、そしていよいよ成熟し円熟してゆく彼の壮大な芸術心と技量は、一八世紀以来まったく装飾化されていた彫刻に、生命のいぶきと感情を再現することであった。しかもそれを見事に果たし、絵画の印象派と並んで、近代彫刻の展開に大きな足跡を残した。その後の彫刻界は、直接と間接の違いはあるにしても、すべてロダンを出発点として始まったといえるであろう。一九一七年一一月一七日ムードンで没したが、その住居・所有地など全財産は、晩年の仕事場であったパリのオテル・ビロンに彼の美術館を開設するという条件で国家に寄贈された。そして一九一六年、国立ロダン美術館が発足、彫刻の代表作はもとより、デッサン・水彩画などを展示している。

なお、アメリカのフィラデルフィア美術館にもロダン美術館が付設され、日本では東京の国立西洋美術館の大コレクションが代表的名作を網羅している。 〈嘉門安雄〉

▣リルケ著、原健忠訳『ロダン』(角川文庫) ▽ポール・グセル編、崎川範行訳『ロダンの言葉』(角川文庫) ▽富永惣一他執筆『ロダン』(一九六六・美術出版社) ▽佐々木英也著『世界彫刻美術全集12 ロダン』(一九七六・小学館)

ロッセリーノ Rossellino イタリア、フィレンツェ近郊セッティニャーノ出身の彫刻家・建築家の一族。そのうちとくに、ベルナルドおよびその弟アントニオが知られている。

ベルナルド・ロッセリーノ Bernardo Rossellino (一四〇九—六四) フィレンツェ派の彫刻家・建築家。長く建築家*アルベルティの助手をつとめ、フィレンツェの大聖堂や、シエナのパラッツォ・プブリコの装飾に従事。フィレンツェのサンタ・クローチェ聖堂の『レオナルド・ブルーニ墓碑』(一四四四—四七)ではドナテロ流の熟練と構成の新しい明確化でもって、フィレンツェ記念墓碑の定型を案出した。またサン・テジディオ聖堂の壁面祭壇(一四四九—五〇)を制作。建築家としては、ピエンツァの都市計画、パラッツォ・ピッコロミニの造営、ピッコロミニ広場の設計、ローマにおけるサン・ピエトロ大聖堂の改築などがあげられる。七月二三日フィレンツェで没。

アントニオ・ロッセリーノ Antonio Rossellino (一四二七—七九) フィレンツェ派の彫刻家。ベルナルドの弟。はじめ兄の手伝いをしながら彫刻を学んだが、兄よりさらに繊細な資質に恵まれ、フィレンツェのサン・ミニアート・アル・モンテ聖堂に制作した『ポルトガル枢機卿墓碑』(一四六一—六六)では、当時の装飾的記念墓碑構成の頂点に立つ力量を示した。その他ナポリのモンテオリベート聖堂の墓碑をはじめとする多くの墓碑や、バルジェロ美術館のマッテオ・パルミエーリ胸像(一四六八)をはじめとする多くの肖像彫刻があるが、その洗練された優雅な作風は、マヤーノ兄弟やミーノ・ダ・フィエーゾレら当代の彫刻家に大きな影響を与えた。 〈久保尋二〉

ロッソ・フィオレンティーノ Il Rosso Fiorentino (一四九五—一五四〇) イタリアのフィレンツェ派の画家兼装飾家。本名はジョバンニ・バッティスタ・ディ・ヤコポ Giovanni Battista di Jacopo で、フィレンツェ生まれ。*サルトに学んだとされ、同門の*ポントルモや、また*ミケランジェロからも影響を受けた。ポントルモとともに、フィレンツェ派の初期マニエリスモの画風を代表する一人。一五一〇年ごろから*デューラーの影響も加えて反古典主義的様式をみせ始め、一八年のサンタ・マリア・ヌオーバ病院の『聖母子と四聖者』(ウフィーツィ美術館)や、さらに二一年のボルテラ大聖堂の『キリスト降架』で、個性的なマニエリズモの画風を確立した。二四年ごろから二七年までローマに滞在し、三〇年にフランスのフランソア一世の招きでフォンテンブロー宮の装飾に従事。四〇年同地で没するまで、同宮殿の造営と同派の指導に尽力し、フォンテンブロー派の代表者の一人となる。 〈久保尋二〉

ロッビア 「聖母子像」(15世紀中ごろ) テラコッタ バルジェロ美術館 鮮明な青と白を基調として制作された彩色陶板の代表作

ロット Lorenzo Lotto (一四八〇—一五五六) イタリアの画家。ベネチア生まれ。はじめアンドレア・プレビターレに師事し、次いでアルビーゼ・ビバリーニに学んだ。しかし一五〇九年のローマ行きから、ベルガモ(一五一三—二五)、トレビーゾ(一五三二)、マルケ地方(一五三五)などと各地を放浪し、またときどき故郷にも現われている。その作品にも、*ラファエロ、*コレッジョ、*デューラー、また後年には*ジョルジョーネ、*パルマ・ベッキョらの複雑な影響が認められる。それにもかかわらず、彼の個性はこれらの諸影響のなかにあっても明確で、独特の銀灰色調のもとに細部に拘泥しない素朴な力強さをもつ独自の様式を展開させた。とくに肖像画に優品があり、『ジュリアーノの肖像』『ルクレチアに扮した貴婦人像』(ともにロンドンのナショナル・ギャラリー)などが知られる。一五五四年からロレートのサンタ・カーサ修道院で過ごし、二年後同地で没した。 〈久保尋二〉

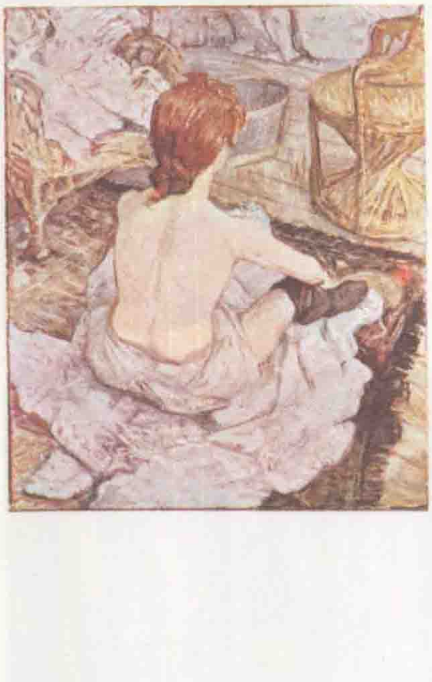
ロッビア Luca della Robbia (一四〇〇—八二) イタリアの彫刻家。フィレンツェ出身。初期の経歴は判然としないが、はじめ鋳金家のところで働いたとも、ギベルティに学んだともいわれる。一四三二年、フィレンツェ大聖堂から*ドナテロとともにその聖歌隊壇(カントリア)の制作を委嘱され、三八年に完成。その作風は、ドナテロと同様な深い古典性と写実性を備えながら、より温雅で情緒的なかおりに満ちている。これは彼の彫刻の重要な特質で、大聖堂鐘塔の五つの六角形メダイヨン内浮彫(一四三七—三九)でも、後年のサンタ・トリニタ聖堂の『ベノッツォ・フェデリギ司教墓碑』(一四五四)でも顕著である。四一年から釉薬による彩色テラコッタを始めるが、これはその清純で温雅な美感の発揮に最高度に適合し、バルジェロ美術館の『聖母子像』やウルビーノのサン・ドメニコ聖堂の『聖母子像』などのような傑作を生んだ。彼の創始したこの技法は、その後ロッビア家の特技として彼の工房に非常な隆盛をもたらし、甥で弟子のアンドレア Andrea (一四三五—一五二五)や、その息子のジローラモ Girolamo (一四八八—一五六六)およびジョバンニ Giovanni (一四六九—一五二九以後)らに連綿と引継がれていった。 〈久保尋二〉

ロドチェンコ Aleksandr Mikhailovich Rodchenko (一八九一—一九五六) ソビエトの画家・デザイナー。ペテルブルグに生まれ、カザン美術学校とモスクワのストロガノフ高等工芸学校に学ぶ。立体派の画風から出発したが、*マーレビッチ、*タートリンの感化で平面および立体の純粋造形の実験を進め、革命後、二〇—三〇年代の構成主義美術の代表的作家となった。同陣営中の芸術派ともいうべき*ペブスナーや*ガボらとは早く袂を分かって、画架芸術を否定し「生産芸術」を主張する思想的急進派の先頭に立ち、写真・編集・展示などのデザインに精力的に活動し、とりわけ、フォト・モンタージュ技術の開発に創意を発揮した。雪どけ後再評価され始める。つねに詩人マヤコフスキーの熱心な協力者であり、その没後も遺稿の編集とレイアウトの仕事をつづけた。一二月三日モスクワで没。 〈松谷 彊〉

ロートレック Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec (一八六四—一九〇一) フランスの画家。一〇世紀もつづいたフランス貴族中でももっとも古い、由緒ある名家の一人息子として一一月二四日南仏アルビの城で生まれたが、一四歳と一五歳のとき相次ぐ事故で両足を骨折、長い間歩行困難となり、以来上半身はふつうに成長したが、足は萎縮したまま発育がとまるという不具者の運命をになった。しかし、よく快活な性格を失わずに育ち、絵画制作に生きがいを感じて、はじめは父の友人の画家プラストーに師事、次いで一八八二年からふたたびパリで官学派のボナやコルモンの指導をうけながら、比類のない素描家としての独自の素質をのばした。このコルモンの画塾には五年通ったが、その間八六年に*ゴッホと知り合う。そしてさらに*ゴーギャン、*スーラ、*ピサロらと交わるとともに、とくに*ドガの芸術や日本の浮世絵版画に強くひかれ、どの流派にも属さなかった反面、それらの各特質をとり入れて、きわめて個性的な自己の道をきり開いた。八六年ごろからパリの歓楽街モンマルトルにアトリエを構えて、仕事をする。そして八九年からはアンデパンダン展に出品し、九一年にはムーラン・ルージュのための最初のポスターを制作、以後この店を生活と芸術の霊感を得る場として、ラ・グリュー、ジャーヌ・アブリルらを描きつづけた。九二年からは娼家にも入りびたり、また躍動的な独得の構図と生彩ある筆致を特色とする油絵のほか、石版画も始める。九六年刊行の『娼婦たち』は、そうした歓楽場の女たちの生活に取材した石版画集で、その鋭い対象観察と仮借ない描写は評判となるなど、彼の冷静厳格な写実と、辛辣な風刺、社会批判までをまじえた透徹した作風は、ようやく高く評価されるに至った。しかし三〇歳を過ぎてから過度の飲酒がたたって健康をそこね、九九年にはアルコール中毒による精神錯乱のため、三か月ほど入院を余儀なくされた。だがその間も、記憶をたどって『サーカス』などの素描を連作。退院後も各地に転地しながら描きつづけた。一九〇一年、南仏の母のもとに帰り、療養先のマルロメの別荘で、同年九月九日三七年の短い生涯を閉じた。彼の最期をみとった母親は、アトリエに残った作品を全部まとめて、郷里アルビ市に寄贈し、一九二二年から同市にロートレック美術館が開かれている。 〈富山秀男〉

▣ユイスマン、ドルチュ共著、曾根元吉訳『ロートレックによるロートレック』(一九六五・美術出版社) ▽千足伸行解説『現代世界美術全集9 ロートレック』(一九七〇・集英社)

ロマネスク美術 ――びじゅつ ヨーロッパ中世においてゴシック美術に先行するキリスト教美



ロートレック
〈上〉「ムーラン・ルージュのダンス」(1890) 油彩 フィラデルフィア 個人蔵 享楽と退廃の世界に集まる人々を鋭い目で描き出している
〈左〉「化粧する女」(1896) 油彩 カルトン 67×54cm パリ 印象派美術館

術。ほぼ九五〇年ごろから一二〇〇年ごろまでの間、イタリアのロンバルディア地方とフランスで成立してヨーロッパの各地に広まり、地域ごとに多様な進展を見せた。ロマネスク Romanesque という名称は、一九世紀初期のフランスの考古学者がラテン語から分岐した諸ロマン語のようにロマネスク建築はローマ建築の末流であるという意味にフランス語のロマン roman（ロマネスクはその英語訳）という語を使ったのがはじまりである。しかし、今日ではロマネスク美術についての認識が深まり、独自の原理が解明されていることはいうまでもない。

世界終末の年と信じられた紀元一〇〇〇年も事なく過ぎると、キリスト教の信仰はいっそうの力をもって広まり、ノルマンやサラセンの侵攻民族によって荒された都市や村落には、多数の聖堂が建立され始める。また国家を教会に優先させようとしたオットー朝皇帝の権力に対し、自律自戒によって教会の権威を高めようとするクリュニー派やシトー派などの修道院が隆盛となる一方、聖地回復の十字軍が組織され、ローマやサンチアゴ・デ・コンポステラ（スペイン）への巡礼が盛んにおこなわれるようになった。こうした種々の交流によって、のちにロマネスクと呼ばれる美術様式が全ヨーロッパに広まり、最初の統一的なヨーロッパの様式となった。ロマネスク美術の誕生までには、プレ・ロマネスクと呼ばれる、およそ七、八世紀に及ぶ準備期間があった。したがってロマネスク美術はカロリング朝以来のキリスト教信仰と、ゲルマン、ケルトなどの民族的要素や、さらに古代やオリエントや北方バイキングの感化などいろいろの要素を含んでいる。そのうえ山間僻地に及ぶ聖堂と、それを飾る彫刻・絵画は、それぞれ土着の材料・技術によることも少なくなかったから、多様なニュアンスの相違を示しているのであるが、それにもかかわらず、一つの汎ヨーロッパ的な芸術に統一されている。

〔建築・彫刻〕ロマネスク建築の特色は、バジリカ式プランの身廊部を、それまで木組天井で覆っていたのを、石造穹窿（ボールト）にかえた点にある。石造穹窿が一般に用いられるようになったのは、不燃性の建物が望まれたことはもちろん、石材による視覚的効果あるいは音響的効果が高められることにもなったからである。この石造穹窿は切断面が原則として半円アーチであるが、ロマネスク建築では、窓に、入口に、柱間の梁間に、軒下の部分にこの半円アーチが見出される。ロマネスク建築は半円アーチの集合体であるということもできる。このようなアーチの湾曲部は単一の石材ではなしに、漆喰でつながれた扇形の切石で組立てられるため、各切石の圧力関係は上下ではなく、斜めの方向に働くことになる。したがって半円穹窿の基部では外側へ斜めに横圧力が働くのである。穹窿やアーチは、ローマ時代にすでに現われているが、この時代には強力なセメントが使用されたため、ロマネスク建築のような綿密な力学的配慮が要求されることはなかった。

ロマネスク建築家にとり最大の課題は、アーチの集合体である穹窿と、その重量を斜めと垂直に受ける側壁との関係をいかに処理するかにあった。もっとも単純な方策は、側壁を厚くして、この両圧力を受けとめることである。しかし壁が堅固であるためには、窓を小さくして採光を犠牲にしなければならない。そのため、斜めの横圧力の方向をできるだけ下げることにより、あるいは穹窿の重量を側壁の一定部分に集中させ、その部分を控壁によって外部から補強することにより、建築の安全度を増し、窓を大きくすることを考えた。そして横圧力の方向を下げることは尖頭穹窿の発案により、重量を一定部分に集中させることは交差穹窿を築くことによって実現された。

ロマネスク建築は一〇世紀末以後ヨーロッパ各地に急速に拡がり一一〇〇年前後をその最盛期とするが、これほど多様な変化を示す建築様式はほかに類例を見ない。各地方の建築家は、所与の材料の性質を理解し、環境の諸条件を考慮し、あらゆる創意を示したのである。「皇帝のドーム」と呼ばれるシュパイエル、ウォルムス、バンベルクなどドイツの聖堂では三廊式で、二重内陣形式が好まれ、イタリアでは平滑な正面をもつ、三廊・五廊式のバジリカ形式が多く、ロマネスク美術の主要中心地であるフランスではブルゴーニュ、南部、内部では柱頭というように、ほとんどつねに一定している。

彫刻はまず建築の一部として作られる点で建築と一体をなすが、仕上げられる形態もつぎの二点において建築と協調関係にある。まず第一に、所与の平面空間に表現される形体は建築の幾何学的形態に即応して、一般に幾何学的に構成されている。たとえば柱頭においては、動物などのモチーフが一対ずつ対称的に組合わされ均衡ある構成を見せ、長方形や帯状の空間では同一モチーフが反復するというように、彫刻が独立したものでなく、建築装飾として、建築の線・面・ボリューム等と有機的に結合していることを示す。第二に、建築はさらに人間や動物などの個々のモチーフの形体にも影響を及ぼしている。たとえば人体を表現する場合、体の形が建築の幾何学的な形に従うため、異様に細長かったり、踊るような格好をしたり、アクロバットのように体を曲げたりする。これは「枠の法則」（フォションン）と呼ばれるロマネスク特有のデフォルマシオンで、形体に激しいダイナミックな生命感をふきこんでいる。このもっとも典型的な作例がフランスのオータン、ベズレイあるいはモアサックなどの彫刻に見られる。また建築彫刻以外に、建築から独立した丸彫（ブロンズの磔刑像、貴金属ないし木彫の聖母子像）、浮彫（ブロンズ扉、洗礼盤、象牙彫など）その他があり、いずれも鍍金、着色によって装われた。

〔絵画〕ロマネスク建築はカロリング朝以来の伝統にならって、壁画で内部壁画を飾った。シトー派その他で故意に壁画装飾を拒否したものも少なくなかったようであるが、クリュニー派などの修道院では壁画を聖像で飾ることに積極的であった。ロマネスク壁画の遺例はヨーロッパの各地に分布しているが、とくにイタリアに多く、その他の地域では西南フランス、西北スペインに集中している。

ロマネスク絵画の特徴は、壁画だけでなしに、後で述べる写本のミニアチュールについても同様であるが、諸物の形姿を平面的に描出し、線描中心のデッサンになり、いわゆる写実性が否定される。そして、しばしば色彩の効果が強調されるが明暗などは因襲的な方法で表わされ、諸物の形像は一定の類型的な図式化の傾向をもっている。こ

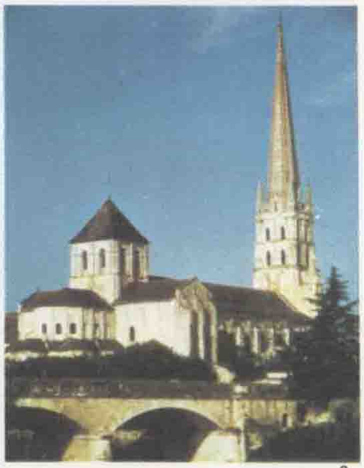
2

1

4

ロマネスク美術

1.ジュールの聖母子(12世紀) 木彫彩色 高さ51.5cm バルセロナ カタルーニャ美術館
2.聖母マルガリータの祭壇画(12世紀) 板絵 96×149cm ウィック司教区美術館
3.サン・サバン教会堂(1060—1115ごろ) ラテン十字形プランのロマネスク聖堂
4.モアサック旧修道院回廊柱頭(1100—10ごろ) 南フランス ランドック地方
5.サン・サバン教会堂身廊穹窿の壁画 バベルの塔の建設(12世紀前半)
6.モアサック旧修道院の建築装飾の一つ



3

6

5

れらの絵画では旧約・新約の物語、使徒、諸聖人の画伝のほか、とくにマタイ伝による最後の審判、ヨハネの黙示録の啓示が好んで扱われている。

写本のミニアチュールはその大部分が修道院のスクリプトリウム(写本のアトリエ)で制作されたものであるが、活字本が現われる前の全キリスト教世界に現われ、壁画の様式とも関連しながら多種の様式を生み出した。聖職者用の聖書・典礼書・祈禱書の挿絵として発達し、制作者は多く修道士であった。

またステンドグラスは、のちにゴシック聖堂のもっとも重要な装飾芸術になるが、すでにこの時代の後期にすぐれた作例を北フランスのシャルトルやサン・ドニにのこしている。またエマーユ(七宝)はフランスのリモージュ、ベルギーのモザン地方でとくに発達し、聖遺物容器・十字架・祭壇など、聖堂のもっとも重要な工芸品に用いられた。〈浜谷勝也〉

□ランベール著、辻佐保子訳『ロマネスク美術』(一九六三・美術出版社) ▽アンリ・フォション著、神沢栄三訳『ロマネスク』(一九七〇・鹿島研究所出版会) ▽柳宗玄編集『大系世界の美術11 ロマネスク美術』(一九七二・学習研究社)

ロマーノ Guilio Romano (一四九九—一五四六) イタリアの画家・建築家。本名をジュリオ・ディ・ピエトロ・デ・ジャヌッツィ・ピッピ Giulio di Pietro de Gianuzzi Pippi といい、ローマに生まれた。一〇歳ごろから*ラファエロに師事した。ローマのビラ・ファルネジーナの壁画をはじめ多くの作品で師の助手をつとめ、師の未完成作『キリスト変容』(バチカン美術館)を仕上げたが、師の画風にははるかに及ばなかった。一五二四年、ゴンザーガ侯に招かれてマントバに行き、パラッツォ・デル・テの装飾その他に活躍。そこでのすぐれた技巧と複雑な構成をもつ装飾壁画は、*マニエリズモの代表作の一つとするにたる。建築家としては、そのパラッツォ・デル・テやローマのビラ・マダマ(完成は*サンガロ)や*サン・ピエトロ大聖堂ドームの改新などが知られる。一一月一日マントバで没。〈久保尋二〉

ローマ美術 ──びじゅつ 厳密には前八世紀中ごろのローマの建国(前七五三)からコンスタンティヌス大帝のビザンティウムへの遷都(三三〇)までの各時代にわたってイタリア半島に開花した美術をさすが、一般にはギリシアを征服した前二世紀中ごろ以後を指す。

〔ローマ美術の特色〕 ローマ美術は早くからイタリア半島に移住してきたエトルリア人の美術、ならびに半島南部に多くの植民都市をもつギリシア人の美術という二つの要素を受継ぎ、これらを融合し発展させた。すなわち、はじめはエトルリアの影響から出発したが、エトルリアが次第に洗練されたギリシア美術の影響を受けるに及んで、ローマは徐々にその形式を受継ぎ、さらに共和政末期からは直接ヘレニズム世界と接触を保つことにより、ギリシアの影響はローマ世界を風靡した。前二世紀後半、ローマがギリシアを征服して以来、おびただしい数のギリシア彫刻がローマにもたらされ、多数のギリシアの彫刻家がローマに招かれ、ギリシアの名作を模倣した。ブロンズの原作は好んで大理石に写されたが、それらはローマ人の趣味や写実主義的傾向による若干の変更がなされている。絵画においても同様で、ポンペイの壁画にもヘレニスティック期の様式の模倣と卑俗化がみられる。↓ギリシア美術

〔建築〕 ローマ美術の特質をもっとも適切に表明しているのは建築である。実用性を重視したローマ建築は、外観の美を求めたギリシア建築と異なり、居住性にもとづく内部空間の充実に向けられた。その建築は柱と梁(はり)によるギリシア建築と、エトルリアの墳墓や城門に用いられた穹窿(きゅうりゅう)式つまりアーチ型の構造を採用することにより、多くのモニュメンタルな建築を建造した。建築様式としてはギリシアのドリス、イオニア、コリントの三様式に加えて、新たにイオニア式の柱頭とコリント式の柱頭を混成したコンポジット式、ならびにエトルリア建築に由来するトスカナ式を発展させた。一方、構造面においてはアーチ型の採用によって石や煉瓦を積み重ね、さらにそれらを粉末にした一種のセメントによる建築工法が採り入れられることにより、巨大な建物の建造を可能ならしめた。ローマ建築史上不朽の名作といわれる*パンテオンは古代ローマ最大の円蓋建築である。ローマ建築における他の大きな特徴は建築物の多様性である。ここでは神殿をはじめとして、壮大なバジリカ、劇場、競技場、別荘、浴場、凱旋門、記念柱、水道、道路などが歴代の皇帝によって建造された。これらのもっとも代表的な遺構としてはコンスタンティノス帝のバジリカならびに凱旋門、カラカラ帝浴場、ハドリアヌス帝の別荘、コロセウム、トラヤヌス帝記念柱、ガールの水道橋などが知られる。

〔彫刻〕 彫刻においてはギリシアの影響がとくに顕著で、前二世紀後半にローマがギリシアを征服して以来、多くのギリシアの彫刻家がローマに招かれ、この地で制作した。ローマ時代の初期の傑

ローマ美術

8

9 ←

8.コロセウム　紀元80年ティトゥス帝完成　高さ50m　周囲530m　9.ポンペイ　ベスビアスの大噴火(79)によって埋没，現在はその5分の3が発掘されている　10.フォロ・ロマーノ全景　周囲をカピトリーノ，パラティーノ，キリナーレ，エスキリナーレなどの丘で囲まれている

6.ファルネジーナ荘の壁画（前1世紀後半）　ローマ国立美術館
7.鏡(前1世紀－後1世紀初頭)　銀　直径21cm　ナポリ国立美術館

6

7

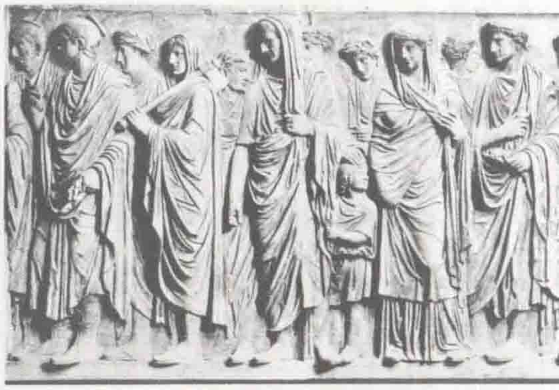
2

1

4

3

→ 5



10

1.トラヤヌス帝記念柱　ローマ　2.若い女の頭部(41—45)　大理石　高さ34cm　テルメ美術館　3.マルクス・アウレリウス騎馬像　ローマ　カピトリーノの丘　4.ピラ・ルピカナのアウグストゥス騎馬像(前27—後14)　大理石　高さ216cm　テルメ美術館　5.アウグストゥスの平和の祭壇「アラ・パキス」（前13—前9）大理石　テルメ美術館

作の一つ『ローマの雄弁家』(ルーブル美術館)はアテナイから移住して来たクレオメネスの作と伝えられる。ローマの平和を確立したアウグストゥス帝(在位前二七—一四)時代の彫刻は、極端なものや醜悪なものまでも追求したヘレニスティック芸術に対する反省として、端正な古典的様式に復帰しようとする機運のあらわれであった。有名な『プリマポルタのアウグストゥス像』(バチカン美術館)、『アラ・パキス』(平和の祭壇)の浮彫(テルメ美術館)、『アウグストゥス』(ルーブル美術館)などはギリシアの古典的な端正さとローマの写実性を巧みに融合させた初期の傑作である。ローマ彫刻の驚くべき達成は肖像彫刻である。肖像では立像とともに新たに胸像、騎馬像などが制作されたが、これらはたんなる容貌の模倣ではなく、個々の人物の性格が鋭く追求されている。その著名なものにキケロやカサエル(シーザー)、カラカラの胸像、先の『アウグストゥス立像』、『マルクス・アウレリウス騎馬像』などがある。個人の名誉や功績を重んじたローマ人は巨大な記念門や記念柱を建て、それらを浮彫で飾った。ティトゥスの凱旋門(八一完成)、コンスタンティノスの凱旋門(三一五ごろ)やトラヤヌス帝記念柱(一一三完成)はその代表的作例といえよう。有名なトラヤヌス帝記念柱は高さ二七メートル、その柱身全面に帝がダキア人を征服した戦争の状景が螺旋状の帯状で浮彫にされている。ローマ時代の浮彫はギリシアの彫塑性とは異なり、絵画性が強調され、光と深い陰影部による激情的な表現の効果を求めた。ローマ後期の浮彫にはことにこの傾向が強く、『ルドビシの石棺』(テルメ美術館)や『ガラテア人石棺』(カピトリーノ美術館)の浮彫はもはやギリシアの伝統を離れ、東方的精神に影響された中世的な表現に近づく。

〔絵画〕ローマの絵画はヘレニスティック様式の受容から始まる。ギリシア絵画の原作はヘレニズム諸地域ではほとんど残存しないが、七九年のベスビオス火山の噴火によって突如埋没したポンペイならびにヘルクラネウムに残された壁画によって、ローマ時代の絵画を知ることができる。建築や彫刻と同様、絵画においても前一世紀以後多数のギリシアの画家が富裕なローマ人に迎えられ、彼らの邸宅や別荘を飾った。フレスコならびにモザイクによるそれらの画風はヘレニスティック期の精神を反映し、感覚的、神秘的、物語的な主題が写実的な技法によって描かれている。その一つにアレクサンダー大王の宮廷画家、フィロクセノスの傑作『イッソスの戦い』をモザイクに写した

と考えられる作品がある。フレスコによる有名な『ディオニュソスの秘儀』や『テレフォスの幼児』（ナポリ美術館）はヘレニスティック期の様式にローマ的趣味を加えた新しい様式で、ことに前者の背景を埋める朱色はきわめて印象的である。また人間中心的なギリシアではほとんど見られない風景画、静物画という新たなジャンルの絵画が誕生した。このようにギリシア絵画の影響によって育成されたローマ時代の絵画は、一方において建築空間の充実という特殊な発展を示した。その様式はふつう第一様式から第四様式に区別される。第一様式は、すでにヘレニスティック時代のアレクサンドリアに始まり、前八〇年ごろまで用いられていた様式で、これは壁面が大理石で、中央部、小壁、腰羽目の三つからなっているようにみせる方法で、遠近透視法を用いているため壁画が浮き出ているように見える。第二様式は共和政時代のローマで盛んに用いられた様式で、第一様式をさらに複雑にし、イオニア式やコリント式の柱を用いて奥行の感じを深め、そこに他の部屋が続いているような幻覚を起させるように描かれている。第三様式はいわゆる「帝政初期様式」とも呼ばれ、アウグストゥス帝のころ広く用いられた様式で、左右対称に配置された柱の間からは中庭が見え、遠方に美しい建物を描く。この様式の特徴は、当時のエジプト趣味を反映して、そのモチーフに鉢や唐草などエジプトのモチーフを多く描いていることである。第四様式は六三年の地震以後の建築にしばしば見られる様式で、繊細・華麗な装飾が極端なまでに発展する。

【工芸】工芸も他の美術と同様、はじめはヘレニスティック期の技法と様式を踏襲し、徐々にローマ人素質のなかにその性格を変えていった。その顕著な変貌は陶器である。ギリシア時代工芸の王座を占めた陶器はローマ時代にいたって芸術性の乏しいものが多くなった。これは高価で、しかも高度な技術を必要とし、一段と美しいガラス器や銀器が上層階級の人々に好まれたため、陶器への芸術性に対する関心が薄らいだためと考えられる。ローマ時代の陶器で著名なのは、わずかに前一世紀から紀元二、三世紀にわたって制作されたアレッツォ陶器である。これに対しローマ人が工芸の中で卓抜した技量を示したのは、ガラス器とカメオである。前者はオリエントで用いられていた吹ガラスなど高度な製法を受継ぎ、縞模様、モザイク、ガラスなどすぐれた杯や瓶など各種の容器を制作した。有名な『ポートランド・バーズ』（大英博物館）は暗青色の透明なガラス地に不透明な乳白色のガラスをかけ、彫石の技法で図様を浮彫にしたものである。また彫刻の装飾技術に独特の才能をもったローマ人は多くのすぐれたカメオを製作した。これは縞瑪瑙（めのう）のような半透明な上層に暗色の色層をなす宝石に、人物その他を浮彫にしたものである。『サント・シャペルのカメオ』（パリ、カビネ・デ・メダイヨン）、『アウグストゥスのカメオ』（ウィーン美術史美術館）がとくに名高い。金工品ではポンペイの近くのボスコレアレで発見された一群の銀器・青銅器をはじめ、各地にその遺品を見出すことができるが、一般に製品は材料が豊富で、しかも鋳造が比較的容易なため、ローマ時代には寝台や卓や燭台などの日用品に多く見出される。しかもそれらはたんに実用にのみ供するのでなく、優美な曲線や空想的動物、植物などによって装飾されている例が多く、当時のローマ人の豪奢と華麗を好む生活感情をうかがい知ることができる。〈前田正明〉

📖摩寿意善郎・野上素一編『世界美術大系6 ローマ美術』（一九六二・講談社）

ロマン主義　—しゅぎ　romantisme（フランス）

一九世紀前半、とくに一八二〇—三〇年ごろ、ヨーロッパ諸国で絵画をはじめ彫刻などにも発揮された、芸術・哲学上の理念。これにもとづく美術についてみると、合理主義に反対して、客観よりは主観、知性よりも感情を重んじ、個性を尊重して自我の解釈を主張、激情的・情緒的に自由を求め、想像のおもむくままに無限なものにあこがれるという全般的特徴をもつ。ロマン主義芸術家たちは、アカデミズム、とくにナポレオン帝政を頂点として大革命前後にわたる新古典主義の堅苦しい規範に激しく反発し、古代（ギリシア・ローマ的古典）を捨てて中世および民族的過去、とくにゴシック様式に向かい、*オリエンタリズムを単なる異国趣味以上に昇華し、自己の想像力と感情表現（崇高な悲壮感、祖国愛、人間と自然との融合感）、つまり*ドラクロアのいう「純粋な幻想」を自由奔放に発揮し流露させた。こうして彼ら（とくにフランスのロマン派）は理念よりも現実に即し、時事的な問題や歴史的な事件、あるいは好んで文学（シェークスピア、バイロンら）から得た題材に情熱を傾け、叙事的・抒情的なパトス的世界を描き出した。

このように、一つの時代精神であり、その運動であるロマン主義は、美術の上では、*古典主義に対立するものだが、古典的様式とかバロック様式とかいわれるような独自の明白な様式を生み出したわけではなく、美術の各分野でそれぞれ特別の意味をもっている。ロマン主義絵画において、も、本質的なものは描かれるもの（主題）よりは描き方（主体的流儀・主観的表現）にある。柔軟で生き生きとしたその表現様式は、古典主義とはおよそ対蹠（たいしょ）的にきわめて流動的・躍動的であり、劇的な動きと内発的な力の印象をつくり出す。形式よりは表現が先行し、堅い線や端正な形態よりは、生（なま）のもの、なまなましさとして鮮烈な色彩を優先させる。こうして「美」一辺倒でなく「醜」をも描き出すのである。これらの要素は、すでにジョルジュ・ミシェル（一七六三—一八四三）（風景画）、*ダビッド門下の*ジロデ（物語的人物画）、*グロ（戦争画）、彼の門下の*ボニントン（風景画）らに先駆的に表われていたが、*ジェリコー（『メデューズ号の筏（いかだ）』は一八一九年のサロンで物議をかもす）ではっきりと打ち出され、ロマン派の闘将ドラクロアによって勝利を収める。ちなみに、彼の『キオス島の虐殺』は一八二四年のサロンに古典主義の完成者*アングルの『ルイ一三世の聖母への誓い』と同時出品され、また『サルダナパールの死』がサロンに出品された二七年には、アングルは『ホメロス礼賛』を制作している。そして三一年のサロンに出品された『民衆を率いる自由の女神』でドラクロアは革命の栄光を宣揚し、ユゴーやボードレールとの親交を通じて、いわばロマン主義文化革命のなかで、文学や演劇との緊密な交流がおこなわれた。このほか主要な画家としてアリー・シェフェール（一七九五—一八五八）、アレクサンドル・ドカン（一八〇三—六〇）、ポール・ユエ（一八〇三—六九）、*バルビゾン派（テオドール・ルソー、ドービニー、ミレーら）から、*ターナー、さらに*ゴヤ、*ドーミエ、*コンスタブル、*フューゼリ、*ブレイク、*コローらがあげられ、彫刻は絵画ほど華やかでないが、イポリート・マンドロン（一八〇一—八四）、アントアーヌ・オーギュスト・プレオー（一八〇九—七九）、*リュード、また動物彫刻家の*バリが数えられる。

一般にフランスの作家・作品が体質的に造形的であるのに対し、ドイツのロマン派はきわめて観念的であり、文芸と軌を一にし、ロマン的心情や情趣をたたえた風景画において、人間と自然との親密な関係（親和力）を表現する。こうした国民的特性を示すものとして*ナザレ派（オーベルベック、コルネリウス、*シャドーら）をはじめ、*リヒター、*フリードリヒ、*シュピント、肖像画家オットー・ルンゲ（一七七七—一八一〇）があげられる。

中国では、一八世紀から一九世紀にかけて、清（しん）代中ごろにおいて脱俗的反アカデミズムの流れのなかに、近代への橋渡し的要素としての土着的ロマン主義がうかがわれる。また日本では、文学と平行的に*岡倉天心が明治二〇—三〇年代の東洋的ロマン主義を打ち出し、民族主義的ロマン主義として、伝統的な日本画の近代化のための美術運動を展開、これは昭和一〇年代の「日本浪曼派」文芸思潮にも大きな影響を及ぼした。〈大島辰雄〉

ロムニー　George Romney（一七三四—一八〇二）

一八世紀イギリスの肖像画家。一二月一五日ランカシャーのダルトン・ル・ファーネスに生まれ、地方で絵画を習得したのち、ロンドンに出て肖像画家として売り出した。彼の作品は、当時、覇（は）を競っていた*レイノルズと*ゲーンズボロに比べて、質の点では劣っていたが、巧みな描写技術と通俗的な擬似古典様式のゆえに一般的な人気を保持していた。荘重な歴史画を描くことに興味を示したが、フランスやイタリアでの研究と努力のかいもなく完成せず、肖像画家としてだけ名を残した。ハミルトン夫人をモデルにした連作の肖像画が有名。一一月一五日ケンダルで没。〈田中文雄〉

ロラン　Claude Lorrain（一六〇〇—八二）

フランスの画家。本名はクロード・ジュレ Claude Gelée だが、出身地のローランを通称とした。シャンパーニュ地方のシャマーニュに生まれ、一二歳で孤児となり、木版画家の兄にひきとられる。はじめは菓子職人として修業したが、一六一三年ごろイタリアへおもむき、風景画家アゴスチーノ・タッシのもとで小僧兼弟子として働いた。一六二五年ナンシーに一時もどるが、一六二七年にはまたローマへおもむき、一六三〇年代の終りから風景画家として名声を得、以後その死（八二年一一月二三日）までローマにとどまった。彼の風景画は*プーサンとの類似が認められるが、プーサンのヒロイックな題材とちがって、後期マニエリストの影響が色濃く、前景・中景・後景のたくみな処理により、画面に無限の距離感が生みだされている。どの絵も構図はほとんど変らず、つねに遠ざかりゆく地平、陽光の微妙なきらめき、かすかにそよぐ樹々に満たされ、時折登場する人物も、自然の一部として存在を与えられている。代表作は『落日の港』『クリセイスを父のもとに返すユリシーズ』『シバの女王の乗船』『クレオパトラの上陸』（ルーブル美術館）、『エジプト逃避』（エルミタージュ美術館）など。〈小川栄二〉

ローランサン　Marie Laurencin（一八八三—一九五六）

フランスの女流画家。一〇月三一日パリのつつましい中流家庭に生まれ、ユンベールの絵画研

ロラン 「クリセイスを父のもとに送り返すユリシーズ」(1644) 油彩 119×150cm ルーブル美術館

ローランサン 「二人の少女」(1923) 油彩 65.5×54.5cm 東京 ブリヂストン美術館
寄り添う２人の少女を甘美に表現していかにも女流らしい感覚にあふれた作品

究所で素描を学んだ。はじめは*ロートレックや*マネの作風から感化をうけたが、やがて*ブラックや*ピカソらと知り合い、またアポリネールやサルモンらの詩人たちとも接して、キュビスム（立体派）運動の起こる渦中で、もっとも先鋭な芸術論に触発されながら育った。詩人コクトーが、フォービスムとキュビスムの間にとらえられた、可哀そうな小さな牝鹿、とローランサンを形容しているが、理知的であるよりもむしろ感性的であった彼女は、本質的にキュビストにはならず、形や色彩の単純化と様式化のうちに自分の進路を開拓、一九一二年の最初の個展で認められ、以後画壇の人気作家の一人として活躍した。その作風は素朴で、柔軟な描法と、淡紅・淡青・灰白色などの優麗甘美な色彩の組合せに特徴をもち、好んで夢みるような少女像をテーマに、多分に幻想的・感傷的な作品を残した。また本の挿絵（さしえ）、石版画、バレエの舞台装置なども手がけ、この面にも女性らしい繊細な感覚を発揮した。六月八日パリで没した。〈富山秀男〉

ローランス Henri Laurens（一八八五—一九五四）フランスの彫刻家。二月一八日パリの労働者の家庭に生まれ、小学校を出るとすぐに装飾のアトリエで働き、昼は現場で石を刻む過重な仕事につきながら、夜は熱心にデッサンの学校に通った。こうした生活を通じて謙虚さ、質実さ、正確さを学んだ彼は、一九一一年、*ブラックを通じてキュビスムの洗礼を受け、セクション・ドールに参加したが、彼自身の誠実な思索と知的懐疑から行過ぎを避けて独自性を保った。すなわち二〇年代後半からふたたび曲線とボリュームが復活し、フォルムは肉体的充実を取り戻した。こうして三〇年代から四〇年代の最盛期にかけて、フォルムの本質的表現と、最高に充実した彫刻空間の実現へと向かっていく。彼は*ザッキンや*リプシッツとともに、彫刻が埋没していた写実性から解放し、彫刻に自由を与えることにもっとも貢献した作家であったが、生前は認められず、孤独と質朴さのなかで、三月二三日パリで没した。〈北原一也〉

ローレンス *Sir* Thomas Lawrence（一七六九—一八三〇）イギリスの画家。四月一三日ブリストルに生まれ、幼くして素描の才に恵まれて一〇歳ごろからクレヨン画の肖像を引き受けていた。*レイノルズを深く尊敬し、短期間アカデミーで学んだが、ほどなく肖像画家として世上の名声を得て、レイノルズの没後、二三歳で宮廷画家に任ぜられた。当時摂政だったジョージ四世の命で、対ナポレオン戦争に関係したヨーロッパの君主・外交官らの肖像画を制作し注目を浴びた。一八二〇年ロイヤル・アカデミー会長に推された。生涯を通じて、優美と貴族趣味を売物に、人気の座を守った。一月七日ロンドンで没。〈田中文雄〉

ロレンツェッティ（兄弟） ともにイタリア、シエナ出身の画家。兄はピエトロ・ロレンツェッティ Pietro Lorenzetti（一二八〇ごろ—一三四八ごろ）、弟はアンブロージオ・ロレンツェッティ Ambrogio Lorenzetti（？—一三四八ごろ）。兄弟ともに*シエナ派の祖*ドゥッチョに学んだと思われ、また同時代者で同派の代表的画家シモーネ・*マルティーニの影響も認められる。さらに二人ともピサの彫刻家ジョバンニ・*ピサーノや*ジョットの影響を受けている。兄弟相互間での画風の交流もあるが、両者の画風にはかなりの違いがある。まず兄のピエトロは、ピサーノらのゴシック的な激情表現の影響を強く受け、アッシジのサン・フランチェスコ聖堂下院の壁画『二聖者を伴う聖母子』や『キリスト降架』などで、その激情表現を試みているが、誇大にすぎてかえって迫力を欠いている。ただ、弟の影響とみられるウフィーツィ美術館の『聖母子』（一三四〇）などは、同派の優雅な伝統も感じられて彼の代表作といえる。一方、弟のアンブロジオは兄より一段と才能に恵まれ、それらの諸影響をよく消化して、シエナ派の情緒的な伝統を受け継ぎながら、さらに優雅で魅惑的な画風を展開した。初期のピーコ・ラ・アバーテの『玉座の聖母子』（一三一九）からウフィーツィの『宮詣（もう）で』（一三四二）を経てシエナ絵画館の『聖母子』や『聖告』（一三四四）に至る一連の祭壇画はそのことをよく示している。彼のもっとも有名な代表作でシエナのパラッツォ・プブリコを飾る「善政と悪政」の比喩（ひゆ）的大壁画（一三三八—四〇）では、またすぐれた空間構成と写実技法の進展をみせていた。両者とも一三四八年にシエナを襲ったペストで死んだと推定されている。〈久保尋二〉

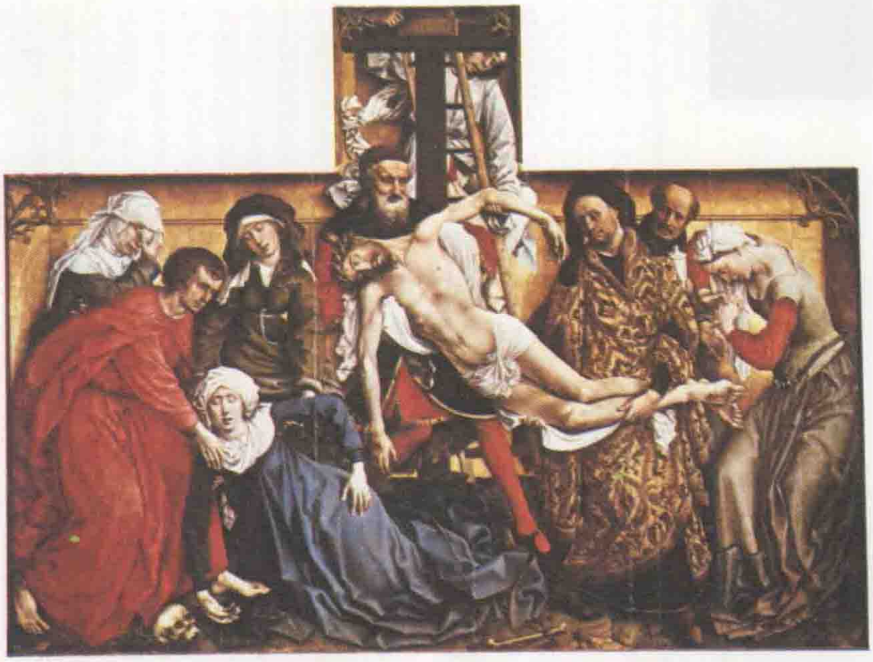
ロンギ Pietro Longhi（一七〇二—八五）イタリアの画家。本名をピエトロ・ファルカ Pietro Falca といい、ベネチアに生まれる。はじめ生地の画家アントニオ・バレストラに学んだが、のちボローニャに出て同地のジュゼッペ・マリア・クレスピに師事。一七三二年故郷に帰り、以後生涯をベネチアで送った。ベネチア・アカデミアの会員で、もっぱら一八世紀ベネチアの市民生活や貴婦人たちの社交生活などの情景を自由な筆致で繊細優美に描き、風俗画に一つの転機をもたらしている。*シャルダンら同時代のフランスの画家の影響もみられるが、主題的にも様式的にもクレスピの影響が決定的である。三月八日ベネチアで没した。

その息子アレッサンドロ・ロンギ Alessandro Longhi（一七三三—一八一三）も画家で、本名をアレッサンドロ・ファルカといい、ベネチアに生まれる。一八世紀ベネチアにおける代表的な肖像画家で、父より受継いだ鋭敏な絵画的感覚に、さらに*ティエポロおよび師ノガーリから光と色彩の豊かなバルールを学び、ロココ風のみやびな肖像画を描いた。〈久保尋二〉

ワ わ

ワイエス Andrew Wyeth (一九一七―) アメリカの画家。七月一二日ペンシルベニア州チャッド・フォードに生まれる。イラストレーターのニューウェル・ワイエスについて学び、さらに精密な写実描写の技術を習得した。三七年にニューヨークで初の個展を開き、その後もひきつづいて作品を発表した。ワイエスはそのきわだった描写技術を駆使し、写真の登場以後放棄された写実描写を復活させたが、作品の構想およびモチーフの選択にあたっては深い心理的洞察と細心の注意を払い、視覚的現実を超える世界の描写を追求している。アメリカの伝統的な写実主義を背景に、写実の新たな展開に成功した。〈田中文雄〉

ワイデン Rogier van der Weyden (一三九九／一四〇〇―一四六四) フランドルの画家。ウェイデンともよばれる。トゥルネーに生まれ、一四二七―三二年の修業時代をカンパン Robert Campin (一三七八／七九―一四四四) のもとで送ったと推定される。カンパンは「フレマーユの画家」Master of Flémalle と同一人ではないかと目される画家で、その「フレマーユの画家」の作品はワイデンの初期の作品だと見なす立場もある。遅くとも三六年以来ブリュッセルの市の画家に任ぜられ、市庁舎のために四点の『審判図』(現存せず)を描いた。五〇年イタリアに旅行し、国際的な名声を得た。彼は*ファン・アイクにつぐフランドル絵画の重要な存在であるが、宗教的な主題を通じて精神的・象徴的内容を集中して追求した点、また対象の材質感よりは明晰な輪郭と彫刻的効果を、雰囲気の描写よりは厳正なコンポジションを重視した点で、ファン・アイクとは異なった内面的な表現世界に到達している。ゴシックのドラマはワイデンによって新たな脈搏を得たとさえいえる。六月一八日ブリュッセルで没。代表作はエスコリアル宮の『キリスト降架』、マドリードの『十字架降下』、ブリュッセルの『聖母子を描く聖ルカ』。〈野村太郎〉



ワイデン 「十字架降下」(1435ごろ) 油彩 板絵 220×262cm プラド美術館 ルーベンの栄光の聖母教会のために描かれたもので、中世的な画面構成とフランドル的写実主義が見事に融合した彼の最高傑作

ワーグナー Otto Wagner (一八四一―一九一八) オーストリアの建築家。七月一三日ウィーンに生まれ、同地の工科大学をへて、ベルリン建築学院、ウィーン大学建築学部に学ぶ。はじめ彼の作品はルネサンス様式が色濃く、ついでアール・ヌーボー様式が強く反映するものであったが、ウィーン郵便貯金局(一九〇四―〇六)にいたって、その著『近代建築』(一八九五)に主張する理論が作品の上で実現することとなった。彼の理論の根底には、新時代の創造は新時代に即応した「必要」から生まれるべきだという考え方がある。新時代の建築目的・材料・構造から導かれる新しい様式が、すなわち郵便貯金局内部に体現する。鋼鉄とガラスの総合、明快な空間性、控えめな装飾などに、彼の説く「近代建築」が決定するのであった。このほか代表作には、ウィーン・カールス広場停車場(一八九四―九七)、シュタインホフ教会堂(一九〇四―〇七)などがある。晩年のワーグナーは、建築の社会的機能を重視して、いくつかの都市計画案を残し、ウィーンで八月一一日に没した。〈高見堅志郎〉

和紙 わし 「わがみ」とも読まれる。洋紙の対語とすれば、洋書に対する和書のように、日本で生産される紙のすべてを、機械ですいても手ですいても、和紙とするのが理に合うであろう。しかし通念としては、洋紙は産地が日本も含めどこであっても機械すきの紙に、和紙は日本だけで作られる手すきの紙に限定される。したがって和紙は伝統的な日本の手すきの紙、洋紙は機械すきの紙と読みかえてもよい。機械すき和紙などと呼ばれるものもあるが、これは洋紙にくりこむべきであろう。

パルプを原料とする洋紙と比較した場合、すぐわかる和紙に固有の性質は、主としてその材料とすきかたからきている。二世紀のはじめ中国の揚子江下流域で完成した製紙法は楮の皮や麻の茎などのなま繊維と、ぼろぎれや廃品の魚網などの処理繊維を、ともに材料としているが、製紙も含め中国文化の栄えていた朝鮮半島の高句麗から日本へ伝えられると、布帛が貴重であった関係もあり処理繊維はあまり利用されず、楮・麻・雁皮・梶の木、のちには三叉・桑などの植物繊維が、そのままおもな材料となったために、同じく中国の製紙法をうけつぎ、それまでのパピルスや羊皮紙に代わって、一一世紀からスペイン、イタリア、フランスなどのヨーロッパ諸国で盛んに生産されるようになった西洋の手すき紙が、主としてリネンのぼろを材料にしたのとはよほど趣を異にする。西洋の場合は、製紙材料としての繊維が、ぼろぎれからの再製であるためきわめて短小なのに反し、和紙は生木から採った繊維をそのまま使うので、どんなにていねいにたたき分解してもぼろぎれのそれのように短くはならず、その結果、西洋の手すき紙は目がつまっているけれども弱く、和紙は粗豪だが強いという一般的な性格の相違を生ずる。『平家物語』で平清盛が「横紙破り」と呼ばれているのは、簀の上にすくいあげられた紙料が、たいていの場合、縦七、横三の割合で揺りあげられるので、その粗豪な繊維が簀の目に沿い、ほぼ縦に流れているため、成紙を横に裂こうとしてもなかなか裂きにくい事実をふまえ、むりに押しきろうとする強引な性格からきた。また西洋では、中国の製紙法をいつまでもうけつぎ、今でも紙料を枠内の簀の上へすくいあげたまま放置する「ためずき」しかおこなわれていないが、和紙の場合には、黄蜀葵・糊空木その他の植物性粘着剤を紙料に加え、紙料を簀の上に放置せず、手ごころによって捨て水をおこない、繊維のからまりをときほぐし、どんなに薄い成紙をも可能にする「流しずき」が併用され、その結果、六メートル一二センチ平方の大きさに換算して、重さわずか三五グラムしかない薄くて強い吉野紙から、檀紙・鳥の子・傘紙のような厚手のものまで、実に多種多様な紙の抄造を見た。それに染色・渋引き・具引き・漆かけなどの加工が施され、和紙はその抄造の初期から今日にいたるまで、世界のどこにも比類を見ないほど豊富な内容とすぐれた様相をもち、アメリカのダード・ハンターやイギリスのクラパトンなど、紙の研究家の絶賛を受けている。

【歴史】 日本の歴史に製紙が登場する最初の記事は、『日本書紀』巻二二、推古天皇一八年(六一〇)のくだりに見られる。それをわかりやすく書き直すと、「春三月、高句麗の嬰陽王が、曇徴・法定の二僧を奉った。曇徴は中国の古典に通じていた

ばかりでなく、絵具や紙や墨を作る名人であった。彼はまた水力で動かす日本最初の臼を作った」ということになる。この記事は、曇徴を日本最初の紙作りだといっておらず、日本と中国や朝鮮との文化交流はすでに久しいのだから、古墳時代が終るころには、渡来人の手により、日本のどこかで紙が試作されていたかもしれない。しかし本格的な紙作りは、工芸僧曇徴の来朝から始まったと考えてよいだろう。その曇徴の製紙技術は、時の摂政聖徳太子によって改良されたとの説も古くからあるが、事実に反する。もしそれが事実なら、工芸的技術の性質上、そのまま後代に伝習されるはずなのに、正倉院文書のなかで記録のもっとも古い大宝二年（七〇二）の、美濃・筑前・豊前三国の戸籍断簡一〇種を、聖徳太子自筆と称せられる『法華経義疏』の用紙と比べると、品質はひどく見劣りする。そして太子が高句麗の製紙法を改良したとすれば、三経義疏の執筆に当っても自国製の紙を用いるはずなのに、『法華経義疏』の用紙は、正倉院蔵の中国系の紙と比較することによって、明らかに中国系であると結論される。

律令国家となるまでの日本では、紙の生産もさほど盛んになる必要はなく、技術の発達も認められなかったと思われる。七世紀の中ごろ、戸籍が造られ、一方、仏教の浸透とともに一切経の読誦が各寺でおこなわれるようになって、写経のためにも相当量の紙が需要され、内外に多くの問題をかかえていたとはいえ、国家体制も一応ととのった奈良時代に入ると、抄紙は質的にも量的にも急速な発達をとげた。写経に限って考察しても、和銅三年（七一〇）から宝亀三年（七七二）にいたる六二年間に、文献で知られるだけでも二一部の一切経書写をおこなっているが、一部を三五〇〇巻、一巻の用紙を一五〇枚と概算して一一〇二万五〇〇〇枚。たいへんな数字であるが、これは氷山の一角にすぎない。世界の製紙史上、和紙を特色づける流しずきの技法は、中央・地方を通じ多量の紙が生産された奈良時代の後期に繊維に粘着性をもつ雁皮の紙（斐紙）の抄造途上、自然発生的に会得された技術の知恵であろう。

染色や吹きつけなどの加工も加えると、正倉院文書から検出される紙名は二三〇を越え、奈良時代の抄紙のはなやかさを思いうかべることができる。これらの紙は中央政庁付属の紙屋院を中心として、北は陸奥から南は大隅半島にいたるまで、国府のある各地でつくられ、その流通は、たとえ平城宮の東西の市場で自由販売されたとしても、原則的にはきびしい統制のわくをはめられていたと思われる。そして、戸籍・計帳などの官庁用を除き、大半は仏教弘通と関連のある写経や法会のために消費され、若干は神社のみてぐらにあてられ、製紙の工程でかならずできる塵紙も、包装用や芯紙として需要が多かったであろう。したがって、当時紙はまだ一般民衆とはまったく縁のない存在であり、『万葉集』全巻を通じて紙への言及は一度もなく、塵紙をトイレット・ペーパーとして使うなどの発想は、平安時代をすぎてからのことであった。

平安京の造営をみてまもなく、嵯峨天皇の大同年間（八〇六―八一〇）に、図書寮別所として野宮の東方に紙屋院が設けられ、それにゆかりのある紙屋川は今も北野神社の西を南へ流れている。紙屋院での抄紙機構と工程は『延喜式』にくわしく説明されており、それによって上代の製紙技術を知ることができるが、基本的には現代のやり方とほとんど変わっていない。労働条件と材料にめぐまれた紙屋院ですかれ、宮廷貴族たちの間で「紙屋紙」と愛称された紙が、質の優秀を誇ったのは当然であり、そうだからこそ『源氏物語』の作者は、その物語の主人公に、特別上等の紙を女三の宮のためにすくよう、紙屋院の工人に命じさせている。もろい「唐の紙」よりも上質であったので、盛時には紙の故郷の唐土へも輸出され、かの地でよろこばれた。しかるに平安末期、白河上皇の院政が始まるころから、紙屋紙は変質し、「宿紙」、すなわちすき返しを意味するようになった。養老令に規定された諸種の官営工業が、多くの矛盾に耐えきれなくなり、一方、荘園からの収入によって実力をたくわえてきた地方豪族の台頭とともに衰退してゆく運命の反映である。こうした変動をまざまざと見せつけたのが、律令制に対してもっとも激しい抵抗を示していた東北地方から、砂金とともに中央市場へ登場してきた陸奥紙であった。この紙は『源氏物語』の作者によって、早くも紙屋紙とうるわしさを並べたたえられるほどの美紙であったから、たちまち宮廷都人士の好みに投じ、公の儀式にも使われ、公文書を包む儀礼的な資格をさえ与えられるにいたった。陸奥紙はまた檀紙とも呼ばれたが、檀を材料としているのではなく、また後世の檀紙のように原紙だけをさすのではなく、楮を材料とし、厚薄さまざまの種類のあったことは、当時の文学作品や貴族の日記などの用語例から知られる。主要産地は、おそらくのちに平泉文化が栄えた衣川流域であろう。しかし鎌倉時代に入ると、檀紙は東北地方以外の各地でもすかれ、とくに讃岐国（香川県）は名高く、また江戸時代になると、朝廷や幕府だけの用命に応ずる特権檀紙抄造家が、越前国（福井県）や備中国（岡山県）に出現した。

鎌倉時代末から江戸初期にかけて、しばしば文献に現われる引合も、後世の檀紙に似た厚手の紙である。名は武士のたしなみとして檀紙を折りたたみ鎧の引合に入れていたことに由来するらしく、やがて檀紙を引合と呼ぶようになったが、檀紙とは多少趣を異にする。檀紙は幕末にいたるまで宮廷と幕府の公用紙の資格を失わなかったのに、それと異名同種の引合は、慶長・元和年間（一五九六―一六二四）以後しだいに姿を消した。引合と同じ目的に、杉原や奉書が使われたからである。

近衛家の荘園のあった播磨国（兵庫県）多可郡の杉原谷で、おそくとも一二世紀のはじめに楮を原料としてすきだされて公家に愛用され、一三世紀からは武家の公用紙となり、やがて寺院でもひろく用いられた中世の杉原は、引合の普及版といった感じの紙であった。杉原一束（一〇帖）の上に末広一本を添える一束一本は、公家にも僧家にも共通の贈物となり、その産地も近世では全国に及び、原産地の意識は薄れて普通名詞化した。

室町時代の末にあらわれ、今日でもその名の生きている奉書は、同じく楮を原料とするが、もと杉原より格式のある上質の原紙で、越前国（福井県）の五箇（現今立町の大滝・岩本・新在家・定友・不老）が当初から今日まで代表的な産地である。江戸中期にはここで五色奉書・墨流奉書・絵奉書その他、実に多彩多種類の奉書が抄造され、杉原と同様、国内の各地で生産されるようになり、錦絵の用紙として、伊予国（愛媛県）産の奉書が声価を高めた時期もあった。

越前の五箇はまた鳥の子紙の抄造でも有名であるが、嘉暦年間（一三二六―二九）にはじめて登場するこの紙は奈良時代の斐紙と同様、雁皮を材料とする。紙の色が鶏卵のそれに似ているところから名を得、卵紙とも呼ばれる。肌がなめらかで筆のすべりがよく、虫害にも湿気にも強いので、早くから「紙の王」とたたえられ、引合と同格の公的用紙となり、雲母を引いたり、重ねずきの打曇にしたりする加工も早くから発達し、永久的な保存が望まれる書冊の作成に愛用された。『日葡辞書』には、打曇・雁皮・鳥の子・間似合など、鳥の子系統の紙名が、他の紙名よりも高い比率で収録されているところから、キリシタン時代の宣教師たちにも喜ばれたことがうかがわれる。事実キリシタン本は鳥の子に印刷されたものが多い。間似合は「半間の間尺に合う幅広の紙」が原義で、鎌倉中期以来ますます盛んとなる長尺の絵巻物や、室町時代の茶の湯の流行につれて掛物・襖絵などに大きい面積の紙を望む需要にこたえて抄造され、江戸時代には、縦四〇センチ、横一メートルの名塩大間似合が有名であった。名塩は兵庫県宝塚市の奥にあり、近世の初めに越前の技術を導入した紙郷である。

奈良や京都に近く、上代には紙屋院の支所が置かれていたらしい美濃国（岐阜県）は、もっとも早くから製紙技術の優秀を誇り、さまざまな高級紙を造ってきたが、室町後期になると、美濃雑紙の名で呼ばれるふだん使いの紙をすくようになり、これを愛用した禅僧の往来もしげく、和紙はようやく庶民の生活と結びついた。これに匹敵する雑紙が、同じころ京都の上流婦人の間で「やわやわ」と呼ばれてトイレットペーパー、手巾代りその他、日常の暮しに愛用された奈良紙となり、その系統を引く吉野紙が江戸時代には鼻紙の代表格となる一方、薄くて強いその特質は、漆こし・油こし・表装その他、多くの目的に利用された。

江戸時代、米につぐ主要な財源として、全国の大名・大寺院・大社が大坂の蔵屋敷に搬入した和紙も、明治・大正・昭和と時代がうつるにつれ、洋紙の優位に押されて衰退の一路をたどり、ことに第二次世界大戦後に採られた経済高度成長政策は、もともと家内工業的な和紙抄造にとどめをさすほどの打撃を与えた。しかし和紙の優秀性は、文化に対する理解の乏しい日本の為政者に無視されても、権威ある世界中の工芸史家により、いつまでも認められ、愛惜され、語りつがれてゆくだろう。

〔種類〕以上の歴史で触れた主要な紙のほか、明治以後越前・美濃・土佐（高知県）などの和紙抄造地でつくられる雲竜紙その他の美術紙まで入れると、和紙の店で扱われる品目は実に多く、名称だけでも一〇〇を越すであろう。以下、まだ名をあげなかった代表的な紙をいくつかとり出し、簡単な説明を加えておく。

(1)天具帖　典具帖・天郡上・天久常・天狗状なども書く。江戸時代、美濃国の郡上で造られた上質の紙で、天印を符牒としたのが名のおこりという。楮の繊維を材料としたきわめて薄い紙で、戦前はタイプライターのコピー原紙として多く海外へ輸出された。現在でもコーヒー漉し、貴金属や宝石の包み紙などに海外では利用される。主産地は岐阜県と高知県。

(2)細川　楮の繊維を原料とする上質の帖簿紙。江戸時代には武蔵国（埼玉県）小川を主産地とし、現在に及ぶが、もとは紀伊国（和歌山県）高野山

中腹の細川村ですかれ、その名を得た。

(3)**仙貨**　楮の繊維を原料としたきわめて強い厚紙で、合羽・雨傘・袋などにし、また書物の用紙となるなど、使いみちは広い。天正年間（一五七三―九二）長曾我部元親に攻略された伊予国（愛媛県）松谷城主兵頭太郎左衛門が、宇和島野村の安楽寺にのがれ、剃髪して泉貨居士と名のり、この紙を創製したと伝えられる。泉貨・仙過・仙花など、書きかたはいろいろである。機械すきの粗悪な仙花紙とは無関係。なおこれと同質の厚紙に、宇陀・森下がある。

(4)**西内**　楮を原料とする厚手の紙。正徳年間（一七一一―一六）、茨城県那賀郡山方町の西野内ですき始めたという。代表的な傘紙の一つであったが、明治以降、選挙の投票用紙や印鑑証明用紙に指定されてから全国で有名となった。

(5)**程村**　茨城県程村を原産地とする厚手上質の紙で、楮の繊維を原料とし、質は西内に酷似する。徳川光圀の紙業奨励以後の所産であろう。明治期に欧米へ輸出され、書画の印刷用紙として名を知られた。

(6)**局紙**　三叉の繊維を原料とする良質の厚紙。明治八年（一八七五）四月、大蔵省紙幣寮内に抄紙局（のち印刷局抄紙部と改称）を設け、紙幣や証券に適するように抄造された紙なのでその名を得た。海外で「日本のベラム」と呼んでいるのはこの紙である。〈寿岳文章〉

輪島塗　わじまぬり　石川県輪島に産する漆器。堅牢な日常漆器を産し、加飾では沈金や蒔絵がおこなわれ、とくに沈金は輪島の特徴ある技術である。板物には能登地方特産のアテを用い、挽物には欅を用いる。輪島漆器の堅牢性は下地に地粉を用いることによるといわれ、原料には輪島市の小峰山から出る珪藻土を臼でついて扁平な固まりとし、これを焼いて砕いたものを、漆に混ぜて下地にする。輪島塗の起原については、紀州（和歌山県）根来寺の僧が輪島の重蓮寺に来て同寺の器物をつくったのが初めといわれている。また、同地の重蔵神社の棟札には文明八年（一四七六）に「小工塗師三郎次郎定吉」が講堂の建立に従事したことが記されている。沈金の創始については、享保年間（一七一六―三六）に漆器業の三笠屋伊平が松前（北海道）から彫刻の巧みな六部を連れ帰り、硯箱に唐草を彫らせ、これを館順助が見て工夫をこらし、さらにその子の館雅水が京都で絵を学び、帰って沈金法を考案したといわれる。輪島の漆器業は塗師屋が問屋を兼ねて販売に当たる特殊な機構で、注文生産を主として堅実な生産を続けてきた。天保年間（一八三〇―四四）に、京都の書家*貫名菘翁が「降爾遐福」の書を業者に与えたのにちなんで、遐福講を起こして得意先の不可侵を規定し、明治一〇年（一八七七）に遐福社と改め、さらに同三三年に輪島漆器同業組合と改称した。昭和三年（一九二八）には石川県工業試験場の分場を置き、同二八年には漆器研究所を開いた。現在も伝統的技法を伝える日本屈指の漆器産地である。昭和五二年に重要無形文化財の総合指定を受けている。〈荒川浩和〉

和田英作　わだえいさく　（一八七四―一九五九）洋画家。明治七年一二月二三日、鹿児島県に生まれる。幼年期に一家上京、のち曾山幸彦・*原田直次郎、ついで*黒田清輝の天真道場で外光派を学ぶ。明治二九年（一八九六）東京美術学校助教授、白馬会会員となり、三二年ベルリンへ渡り、翌年パリに移ってラファエル・*コランに師事する。三六年帰国して美校教授に進み、第五回内国勧業博覧会で二等賞を受ける。文展ほかの審査員をつとめ、大正八年（一九一九）帝国美術院会員となる。昭和七年（一九三二）から一一年まで東京美術学校長をつとめ、九年帝室技芸員となり、一八年文化勲章を受けた。戦後、文化功労者、日本芸術院第一部長となり、三四年一月三日没した。代表作は『渡頭の夕暮』『懐郷』『こだま』など。〈小倉忠夫〉

渡辺崋山　わたなべかざん　（一七九三―一八四一）江戸後期の画家。名は定静、字は伯登または子安、通称を登といい、号ははじめ華山のち崋山と改めた。別号に、全楽堂、昨非居士などもある。寛政五年九月一六日三河（愛知県）の小藩田原藩士の家に生まれ、家の貧窮を救うため絵画の道に志を立てた。金子金陵や*谷文晁に師事し、南宗画を主に北宗画や沈南蘋風、さらには西洋画の手法をも加えて、江戸の南画家らしい折衷的な画風を形成していった。気迫に満ちた鋭い筆線を特色とする山水画・花鳥画のほか、陰影の彩色も的確な写実性に富む肖像画に秀でた。また一方では、おだやかな線描によるスケッチ風の写生画や略画体の風俗描写も残し、作画の幅は広い。西洋事情にも通じた進歩的な思想が幕府の忌避にふれ、逮捕入牢を経て、藩地田原に蟄居させられる。老母や妻子、藩主にまで災いが及ぶことを恐れた彼は、天保一二年一〇月一一日、「不忠不孝渡辺登」と大書し、割腹自殺した。代表作に『鷹見泉石像』（国宝・東京国立博物館蔵）、『芸妓図』（静嘉堂蔵）、『黄粱一炊図』（浜口家蔵）、『四州真景図巻』（田中家蔵）、『一掃百態図』（田原町蔵）などがある。弟子には*椿椿山・福田半香・岡本秋暉らがおり、次男小華も崋山の没後は椿山に師事して画をよくした。〈小林　忠〉

吉沢忠著『渡辺崋山』（一九五六・東京大学出版会）

渡辺崋山　「芸妓図」(1838)　紙本淡彩　全図109.5×42.2cm　重文　東京　静嘉堂　自分の愛する品川の芸者お竹を描いたもので，文人画家崋山にとって異色ある作品

ワトー　Antoine Watteau　（一六八四―一七二一）フランスの画家。一八世紀のロココ絵画の創始者。一〇月一〇日ベルギーに近いバランシェンヌに生まれ、一〇歳のとき装飾画家ジェランの弟子になったが、師の没後の一七〇二年にパリへ出た。しかし最初は、聖画の手彩色を手伝うなどして、かろうじてその日を送る生活であった。その後、舞台装飾専門のクロード・ジローの門をへて、オードランの助手となった。オードランはリュクサンブール宮の御用絵師で、彼の手引きによって、宮殿にある*ルーベンスをはじめ主としてフランドル系の名画に接し、多くの感化を受けた。その後、一六世紀*ベネチア派にも魅せられて、彼の芸術は次第に成熟し、ロココ絵画の創始者としての作風を確立していった。彼の名声を決定的にしたのは、一七一七年に王立アカデミーの正会員になった記念として描いた『シテール（キティラ）島への船出』（ルーブル美術館およびベルリンのシャルロッテンブルク宮）である。ここにはワトー芸術の特質がすべて現われている。彼は好んで田園劇やイタリア喜劇に題材を得て当時のフランス上流社会を中心に展開していた、明るく、しなやかに、そしてみやびではあるが、どこかに官能の微風をしのばせる風俗や趣味に適した作風を展開していった。いわゆる「雅びの宴」fête galante とよばれるロココ絵画独特のテーマと情緒は、彼によって確立されたのである。しかし一方、その自然観察は着実であり、彼を受継いだ他のロココ画家たちの作品に見られない豊かさとさわやかさがある。肉体的に弱かったワトーは早くから肺をわずらっていたので、一七二〇年ロンドンへ療養におもむいたが、結局いっそう悪化してパリへ帰った。しかもその病中に、親友ジェルサンが画商を始めたときに、店の看板絵として、彼の傑作の一つに数えられる大作『ジェルサンの看板』（シャルロッテンブルク宮）を描いている。そしてこの絵を完成すると間もなく、七月一八日ノジャン・シュル・マルヌで三七歳の短い生涯を閉じたが、彼の影響は一八世紀ヨーロッパに広く伝播した。ほかに『庭園のつどい』『ラ・フィネット』『ジル』などのルーブル美術館所蔵品をはじめ、ベルリン、マドリードやロンドンのウォーレス・コレクションなどにすぐれたものがある。〈嘉門安雄〉

堀田善衛解説『ファブリ世界名画集19　ワトー』（一九六九・平凡社）

和様　わよう　日本（大和）風な様式の意で、大陸の中国風をあらわす*唐様に対する言葉。とくに書道・建築などの場合に用いる。

(1)平安初期のころまでは、文化はもっぱら中国唐の模倣に終始していた感があり、書道史上においても、かなり強い影響が打ち出されている。とりわけ、中国留学を遂げた*最澄や*空海らは、仏教を導入するとともに、当時大陸で尊重愛好された*王羲之の書を学び、また、わが国にも携行した。これら最澄や空海をはじめとする「三筆」と呼ばれる能書家は、いずれも王羲之書法を根底とした。

九世紀の終わりごろ、遣唐使の停止を機に、中国との国交が断絶してわが国独自の文化樹立の機運が強まった。一〇世紀中ごろには唐が衰え、逆にわが国では穏やかで優雅な文化が熟し始めた。文学史上においては、漢詩文が後退して、代わりに和歌・和文が盛行し、連綿体のかなが使用されるようになった。和様体の書は、これらに並行して生まれた。その先駆者がほかならぬ*小野道風である。彼の書は王羲之書法を踏襲しながら、雄

ワトー 「ジェルサンの看板」(1720—21) 油彩 182×307cm ベルリン シャルロッテンブルク宮 親友のためにわずか一週間で描き上げたといわれるワトーの生涯での最高傑作

渾で内に力を秘めたボリュームのある線質に、中国書法にない柔和な感覚がにじむ。こうした書風が、優美で繊細な美意識に目ざめつつあった平安朝貴族に歓迎され、これがさらに*藤原佐理から*藤原行成へと受継がれ、高度に洗練された和様体が完成された。これが、平安末期になると武家の台頭とともに藤原忠通（一〇九七—一一六四）の始めた法性寺流が主流的在在に代わり、鎌倉時代には後京極流の名で盛行を見た。一方、行成に始まる世尊寺流も室町時代まで続き、代々宮廷の書き役として常に栄誉の座を守り続けてきた。しかし、鎌倉末期以後の和様の主流は、*尊円法親王の書流が占めたといっても過言ではない。それまでの三筆・三蹟の書風を集大成して独自の理想美を生み出したこの書流は、青蓮院流(のちに御家流)として、鎌倉末期から江戸末期までもっとも広く人々の追随をうけた。もちろん、その間に光悦流、定家流、近衛流など、個性的な流派も多く発生しているが、これらの書はいずれも平安朝の和様体（上代様）をもとに、一方では各時代の中国書法の影響を受けながら育まれてきた。〈古谷　稔〉

(2)建築様式では中世になって中国から伝えられた*大仏様（*天竺様ともいう）と*禅宗様（*唐様）に対して、それ以前に日本におこなわれていたものを和様と呼んで区別する。和様は、近世の大工技術書では「日本様」ともいわれている。しかし、和様建築の基本をなすものは、奈良時代に中国唐の建築様式を学んでつくり出された様式であり、それが日本に定着して以後の建築の基本様式となったことから和様と呼ばれたのである。和様の具体的な内容は、時代によってかなり相違があり、平安後期から中世にかけては、住宅に用いられた蔀戸、角柱、棹縁天井などの手法がとり入れられ、近世に近づくにつれて*蟇股、手挟などの彫刻的装飾が多く用いられるようになった。また中世には大仏様や禅宗様の手法が和様にとり入れられ、これを折衷様、新和様などと呼ぶことがある。〈大河直躬〉

椀 わん　飯・汁などを盛る円形の器。木製漆塗が多く、木地のままのものも用いられる。

【種類】(1)形によって、大椀・中椀・小椀などの呼称があり、口縁が外に反った端反や、平椀・壺椀・腰高・丸椀・唐椀・杉形椀・梅椀・碁笥椀・面桶椀・坊主椀・一文字椀・むかし形など各種がある。(2)塗によって、朱漆椀・黒漆椀・紅柄椀・潤椀・青漆椀・花塗椀・蠟色塗椀などがあり、朱と黒と塗り分けたものは片身替椀、朱塗の口縁に黒漆を塗ったものは「つばめ」などと呼ばれる。(3)加飾法によって、蒔絵椀・漆絵椀・螺鈿椀・箔絵や切箔押の箔椀、沈金の椀、堆朱の椀、鎌倉彫椀などがある。(4)文様によって、網目を表わした網絵椀または網の椀、胴部に細かい轆轤目を出した糸目椀または蜆椀、夕顔の図を表わした夕顔椀、狩野元信の下絵により、北条氏政が箱根早雲寺に寄進したと伝える芹の図を表わした芹椀などがある。(5)産地の人物の名にちなんだものとしては、岩手県地方に産する秀衡椀、山口の大内義隆の奨励によるといわれる大内椀などがある。(6)所有者の名にちなんだものとしては、京都高台寺に伝わり、豊臣秀吉夫妻の所用といわれる高台寺椀、鎌倉明月院に伝わり、織田有楽斎の寄進といわれる青貝で桜花を散らした明月椀などが知られている。(7)茶人の好みによって、宗和椀・遠江椀・石州椀、利休好みの椀、原叟好みの椀、如心斎好みの椀、仙叟好みの椀、江岑斎好みの輪広椀、休意斎好みの椀などがある。(8)用途によって、飯椀・汁椀・吸物椀・小吸物椀・味噌椀・煮物椀・羹椀・菓子椀・餅椀・喰初椀・常器椀などと呼ばれる。(9)組合せによって、身と蓋を合せる合子、三個・四個・五個・七個などの大小の椀を順次納められるようになった引入椀または重椀、飯椀と汁椀の揃の両椀、飯椀・汁椀・平椀の三組よりなる三つ椀、飯椀・汁椀・平椀・壺椀よりなる四つ椀、飯椀・汁椀・平椀・壺椀に盃または腰高のついた五つ椀などがある。(10)産地の名を冠した呼称もあり、おもなものでは、南部椀、浄法寺椀、正法寺椀、会津椀、日光椀、飛驒春慶の椀、輪島塗の椀、合鹿椀、河和田塗の椀、日野椀、朽木五器、京大坂の椀、黒江塗の椀、根来椀、吉野椀、竹田椀、田代椀などである。そのほか地方によって、職人によってさまざまな呼称がある。

【歴史】縄文時代晩期の遺跡である是川（青森県八戸市）からは、漆椀の断片や、籠胎に赤色漆を塗った椀形容器が発見されているので、これらは椀の原初の形体ともいえる。伝世品としては正倉院に伝わる径約九・七、高五㌢の黒漆小椀がもっとも古く、轆轤挽の整った形の椀である。そのほか奈良時代のものとしては、法隆寺献納宝物の漆鉢・壜鉢が鉄鉢形で椀と関連の深い器といえる。平安時代になると、朱漆塗の椀が作られたことが『安祥寺伽藍縁起資財帳』（貞観一三年、八七一）や『観心寺勘録縁起資財帳』（元慶七年、八八三）によって知られ、朱漆椀は参議以上が用いることが定められ、貴重視されていた。平安時代の遺例は少なく、岩手県金鶏山出土の断片などによってわずかに推定することができる。また、『延喜式』には、大椀・飯椀・羹椀など各種の名称と寸法が記され、それぞれの椀製作に要する材料なども記されているが、径八寸六分・七寸・六寸などという大きさのものも見られる。鎌倉・室町時代の絵巻物などによって、食膳の様子が知られ、外黒内朱塗椀、朱塗の椀、朱漆絵を表わした椀などが描かれている。時代の明らかなものとしては、明徳二年（一三九一）作の眉間寺銘の朱漆椀や、永禄一一年（一五六八）作の南京人銘の朱漆四重椀などが古い。室町時代には椀がかなり普及し、『七十一番歌合』には引入売の図が描かれ、重ね椀を売る景が見られる。飯椀・汁椀・平椀・壺椀などが揃となったのは、室町時代から桃山時代にかけてのことと思われ、芹椀や明月椀はその形式を伝えている。江戸時代になると、大名調度の形式が整い、懸盤に七重椀や膳椀の揃が形式化したが、高台寺に伝わる芹辺蒔絵七重椀と盃・懸盤の揃はその初期のものといえよう。そして、この大名調度の形式が富裕な町人や庶民の間にも広がり、膳椀の揃が一般化するにいたった。〈荒川浩和〉

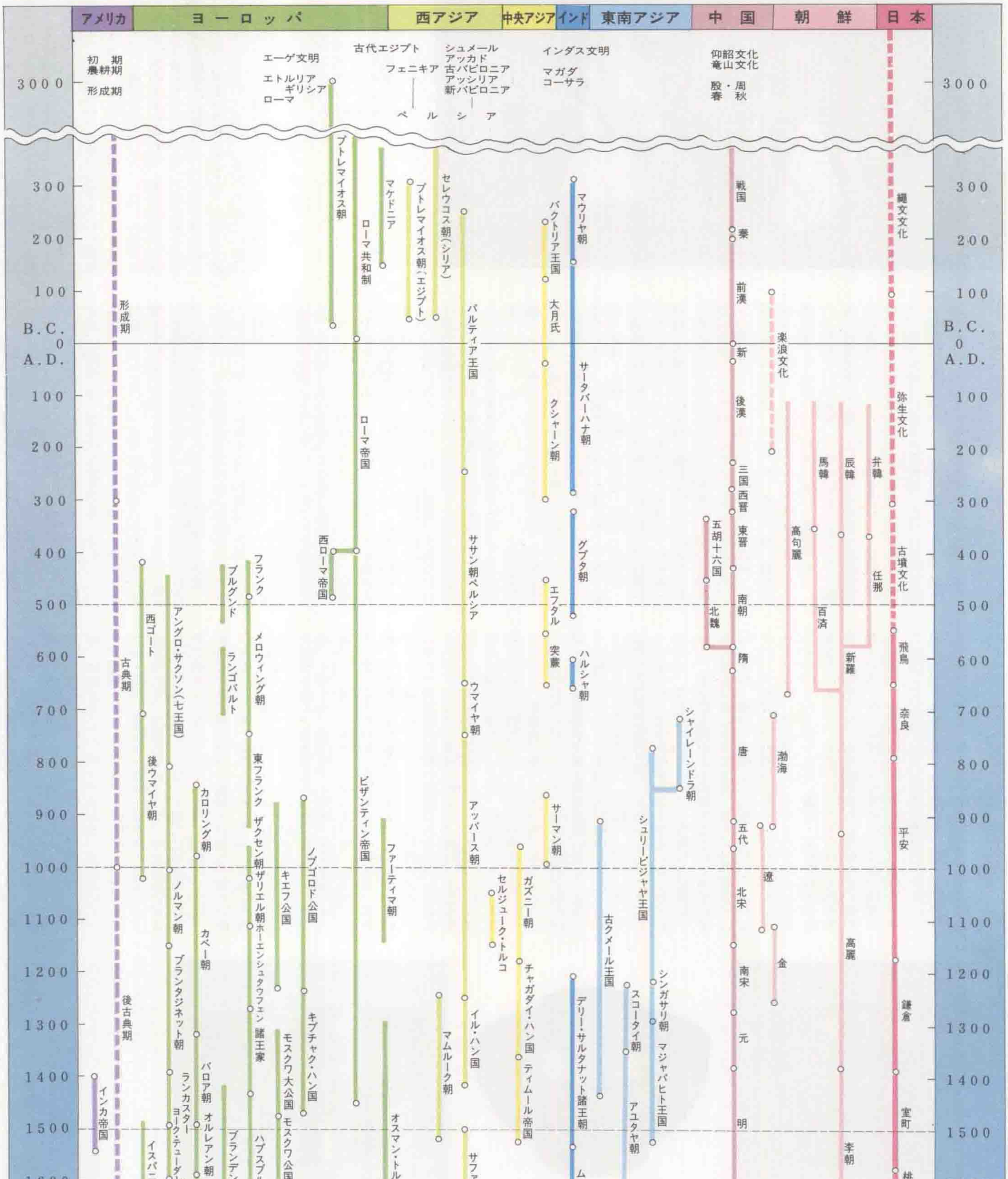
3

2

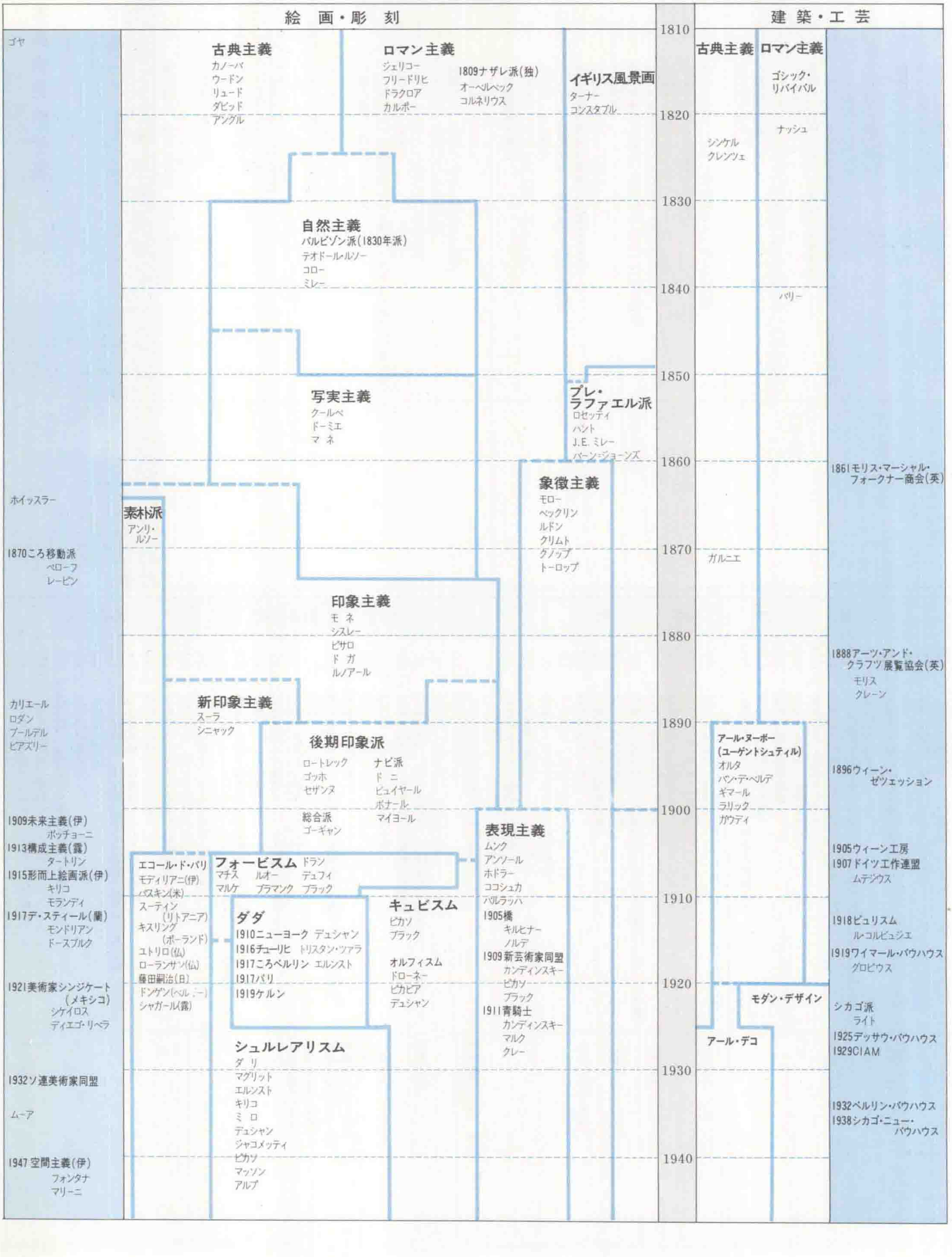
1

椀
1. 柏漆絵椀　(秀衡椀)
2. 明月椀　神奈川　明月院
3. 朱漆椀　銘「眉間寺」　東京国立博物館

諸地域の国・王朝興亡対照年表



近代美術の潮流



絵 画・彫 刻
建 築・工 芸
1810
1820
1830
1840
1850
1860
1870
1880
1890
1900
1910
1920
1930
1940
ゴヤ
古典主義
カノーバ
ウードン
リュード
ダビッド
アングル
ロマン主義
ジェリコー
フリードリヒ
ドラクロア
カルポー
1809ナザレ派(独)
オーベルベック
コルネリウス
イギリス風景画
ターナー
コンスタブル
古典主義
ロマン主義
ゴシック・リバイバル
シンケル
クレンツェ
ナッシュ
自然主義
バルビゾン派(1830年派)
テオドールルソー
コロー
ミレー
バリー
写実主義
クールベ
ドーミエ
マ ネ
プレ・ラファエル派
ロセッティ
ハント
J.E.ミレー
バーン-ジョーンズ
1861モリス・マーシャル・フォークナー商会(英)
ホイッスラー
素朴派
アンリ・ルソー
象徴主義
モロー
ベックリン
ルドン
クリムト
クノップ
トーロップ
1870ころ移動派
ペローフ
レーピン
ガルニエ
印象主義
モ ネ
シスレー
ピサロ
ド ガ
ルノアール
1888アーツ・アンド・クラフツ展覧協会(英)
モリス
クレーン
新印象主義
スーラ
シニャック
カリエール
ロダン
ブールデル
ビアズリー
後期印象派
ロートレック
ゴッホ
セザンヌ
ナビ派
ド ニ
ビュイヤール
ボナール
マイヨール
総合派
ゴーギャン
アール・ヌーボー(ユーゲントシュティル)
オルタ
バン・デ・ベルデ
ギマール
ラリック
ガウディ
1896ウィーン・ゼツェッション
1909未来主義(伊)
ボッチョーニ
1913構成主義(露)
タートリン
1915形而上絵画派(伊)
キリコ
モランディ
1917デ・スティール(蘭)
モンドリアン
ドースブルク
表現主義
ムンク
アンソール
ホドラー
ココシュカ
バルラッハ
1905橋
キルヒナー
ノルデ
1909新芸術家同盟
カンディンスキー
ピカソ
ブラック
1911青騎士
カンディンスキー
マルク
クレー
エコール・ド・パリ
モディリアニ(伊)
パスキン(米)
スーティン(リトアニア)
キスリング(ポーランド)
ユトリロ(仏)
ローランサン(仏)
藤田嗣治(日)
ドンゲン(ベルギー)
シャガール(露)
フォービスム
マチス
ルオー
マルケ
ブラマンク
ドラン
デュフィ
ブラック
キュビスム
ピカソ
ブラック
オルフィスム
ドローネー
ピカビア
デュシャン
ダダ
1910ニューヨーク デュシャン
1916チューリヒ トリスタン・ツァラ
1917ころベルリン エルンスト
1917パリ
1919ケルン
1905ウィーン工房
1907ドイツ工作連盟
ムテジウス
1918ピュリスム
ル・コルビュジエ
1919ワイマール・バウハウス
グロピウス
モダン・デザイン
アール・デコ
シカゴ派
ライト
1925デッサウ・バウハウス
1929CIAM
1921美術家シンジケート(メキシコ)
シケイロス
ディエゴ・リベラ
シュルレアリスム
ダ リ
マグリット
エルンスト
キリコ
ミ ロ
デュシャン
ジャコメッティ
ピカソ
マッソン
アルプ
1932ソ連美術家同盟
ムーア
1932ベルリン・バウハウス
1938シカゴ・ニュー・バウハウス
1947空間主義(伊)
フォンタナ
マリーニ

日本美術史略年表

○印を付した事項は、正確な年紀が不明のため、おおよその位置においたものである

（時代／美術史事項／人名）

弥生時代

- 五七　倭奴国王、後漢に遣使、金印「漢倭奴国王」
- 二三九　卑弥呼、魏に遣使
- 三六九　任那に日本府成立

古墳文化

- ○　仁徳天皇陵（五世紀前半）
- 五〇三ころ　癸未年の銘ある人物画像鏡
- ○　高井田古墳線刻画（六世紀）
- ○　王塚古墳彩色壁画（六世紀）
- ○　竹原古墳彩色壁画（六世紀）
- 五五二　百済聖明王、金銅釈迦仏像・幡蓋・経巻等を献ず（仏教伝来）
- 五六二　任那の日本府滅亡
- 五七七　百済王、造仏工・造寺工六人を献ず
- 五八六　用明天皇、法隆寺の造立を誓願
- 五九三　聖徳太子、摂政となる。四天王寺創建
- ○　法隆寺「玉虫厨子」

飛鳥時代

- 六〇四　十七条憲法の制定
- 六〇六　止利仏師「釈迦如来坐像」（飛鳥大仏）
- ○　法隆寺「百済観音」
- 六二二　中宮寺「天寿国繍帳」。秦河勝、広隆寺を開創
- 六二三　止利仏師「釈迦三尊像」（法隆寺金堂）
- 六三八　法起寺金堂成る（現存せず）
- 六四六　大化改新
- 六六七　近江大津宮に遷都。壬申の乱（六七二）により焼失
- 六七八　旧山田寺丈六仏鋳造始まる（頭部現存）
- 六八五　法起寺三重塔
- 六九四　飛鳥浄見原より藤原京へ遷都
- 六九八　薬師寺創建。最古の紀年銘をもつ妙心寺梵鐘

人名：止利仏師、山口大口費

白鳳時代・天平時代

- ○　高松塚古墳壁画
- 七〇一　大宝律令完成
- 七一〇　元明天皇、藤原京から平城京へ遷都（薬師寺七一八年に移建）
- 七二〇　『日本書紀』成る
- 七三〇　薬師寺三重塔（東塔）、興福寺五重塔建立
- 七三四　光明皇后、興福寺西金堂（現存せず）を建立、「十大弟子像」「八部衆像」も同時に造らる
- 七三九ころ　法隆寺東院夢殿建立
- 七四四　光明皇后「楽毅論」
- 七四五ころ　新薬師寺本堂
- 七四七ころ　東大寺法華堂（三月堂）竣工
- 七五二　東大寺大仏開眼供養、同寺梵鐘鋳造成る。「鳥毛立女屏風」
- 七五三　薬師寺仏足石
- 七五四　唐僧鑑真来朝、七五九年に唐招提寺を創建
- 七五六　聖武天皇崩御、遺物を大仏に献納
- 七六三　鑑真没、「鑑真像」（唐招提寺）このころ
- 七六五　西大寺草創さる
- 七六七　奈良頭塔石仏
- 七六九　和気清麻呂、宇佐神託事件で道鏡の怒りにふれ大隅に流さる
- 七八〇ころ　室生寺草創、五重塔もこのころの建立
- 七八五ころ　最澄、比叡山寺を草創
- 七九一　旧大安寺「四天王立像」（現興福寺北円堂）
- 七九四　桓武天皇、都を平安京にうつす
- 七九七　坂上田村麻呂、征夷大将軍に任命さる

人名：画師忍勝、光明皇后（七〇一—七六〇）、国中連公麻呂（？—七七四）

弘仁・貞観時代

- 八〇四　最澄、空海、橘逸勢、遣唐船により入唐
- 八〇五　最澄、唐より帰朝
- 八〇六　空海、唐より帰朝、八〇九年真言宗をひらく
- 八一六　空海、高野山金剛峯寺を草創
- ○　神護寺「高雄両界曼荼羅」
- 八三六ころ　観心寺創建さる、本尊「如意輪観音坐像」もこのころか
- 八三八ころ　園城寺「黄不動」
- 八四二　橘逸勢ら謀反の疑いで捕えらる
- 八四五ころ　神護寺「五大虚空蔵菩薩坐像」
- 八七四　理源大師聖宝、醍醐山上に醍醐寺を開創
- 八八八　宇多天皇、仁和寺を創建、門跡寺院の始まり
- 八九三ころ　慈尊院（和歌山）「弥勒仏坐像」
- 八九四　遣唐使中止さる
- ○　「真言院両界曼荼羅」（教王護国寺）

人名：最澄（七六七—八二二）、空海（七七四—八三五）、嵯峨天皇（七八六—八四二）、橘逸勢（？—八四二）、円珍、百済河成（？—八五三）、巨勢金岡

藤原時代

- 九〇一　菅原道真を大宰権帥に左遷する
- 九〇五　『古今集』成る
- ○　醍醐寺「薬師如来および両脇侍像」
- 九二八　小野道風「屏風土代」
- 九四〇　平将門誅せらる
- 九四六　岩船寺「阿弥陀如来坐像」
- 九五一　空也、六波羅蜜寺を草創
- 九五二　醍醐寺五重塔建立、初層壁画「両界曼荼羅図」「真言八祖像」など一七面も同時に成る
- 九六八ころ　藤原佐理「詩懐紙」
- 九八五　源信（恵心僧都）『往生要集』をつくる
- 九九一　藤原佐理書状「離洛状」
- 一〇〇一　「鋳銅刻画蔵王権現像」（西新井総持寺）
- 一〇一三　興福寺「薬師如来坐像」
- 一〇一八　藤原行成「白氏詩巻」
- 一〇二〇　定朝ら法成寺の仏像を造る
- 一〇二七　藤原道長、法成寺に没す
- 一〇四七　浄瑠璃寺創建。黒石寺（岩手）「僧形坐像」
- 一〇五三　平等院鳳凰堂落慶、定朝「阿弥陀如来坐像」、堂内壁画も成る
- 一〇六二　前九年の役平定
- 一〇六四　伝長勢「十二神将立像」（広隆寺）
- 一〇六九　秦致貞「聖徳太子絵伝」（旧法隆寺東院絵殿障子絵）
- 一〇七八　法隆寺金堂「毘沙門天・吉祥天立像」
- 一〇八六　高野山金剛峯寺「仏涅槃図」
- 一〇八七　後三年の役平定

人名：菅原道真（八四五—九〇三）、会理（八六九—九三五）、紀貫之（？—九四六）、小野道風（八九六—九六六）、藤原佐理（九四四—九九八）、藤原行成（九七二—一〇二七）、定朝（？—一〇五七）、覚助、長勢（一〇一〇—九一）

藤原時代

一一〇七	浄瑠璃寺、九体阿弥陀堂造営
一一二四	中尊寺金色堂落成。良忍、融通念仏宗を開く
○	「源氏物語絵巻」
一一二八ごろ	観世音寺（福岡）「馬頭観音立像」
一一四八	往生極楽院（三千院）本堂、同寺伝源信「阿弥陀三尊」成る
一一五六	保元の乱、崇徳上皇讃岐に流さる
一一五九	平治の乱、三条御所焼討
一一六〇ごろ	白水阿弥陀堂（福島）建立
一一六四	平清盛、厳島神社に装飾経を奉納（平家納経）
一一七五	源空、浄土宗を開く
一一七六	運慶「大日如来坐像」（円成寺）
一一八〇	平重衡による興福寺・東大寺の炎上
一一八四	鎌倉幕府成立
一一八五	平氏、壇ノ浦の戦いに亡ぶ
一一八六	運慶、阿弥陀如来坐像など願成就院（静岡）の諸像を制作
一一八九	康慶「不空羂索観音坐像・四天王立像」（興福寺南円堂）
一一九一	伝託磨勝賀「十二天図屏風」（教王護国寺）
一一九二	源頼朝、征夷大将軍に任ぜらる
一一九六	定慶「維摩居士坐像」（興福寺）
一二〇〇	後鳥羽上皇ら「熊野懐紙」

鳥羽僧正覚猷（一〇五三―一一四〇）
長円（？―一一五〇）
藤原隆能
康慶
院尊（一一二〇―九八）
明円（？―一一九九）
成朝
託磨勝賀

鎌倉時代

一二〇一	快慶「僧形八幡神坐像」（東大寺）
一二〇三	運慶・快慶「金剛力士立像」（東大寺）
一二一二	浄瑠璃寺「吉祥天立像」、運慶「弥勒仏坐像」（興福寺北円堂）
一二一五	康弁「天灯鬼・竜灯鬼立像」（興福寺）
一二一九	「北野天神縁起」（承久本）
一二二一	承久の変おこる
一二二四	親鸞による浄土真宗の根本聖典『教行信証』成る
一二二七	道元、曹洞宗を伝える。大報恩寺（千本釈迦堂）本堂建立
一二四一	聖一国師、宋より東福寺「無準師範画像」（一二三八）をもたらす
一二四七ごろ	伝藤原信実「随身庭騎絵巻」
一二五二	鎌倉の大仏、鋳造開始
一二五三	北条時頼、建長寺をひらく
一二五四	湛慶一門の仏師による三十三間堂千体仏の再興
一二六〇	日蓮『立正安国論』を著す
一二六六	三十三間堂再建（一二六四創建）。鶴岡八幡宮「弁才天坐像」
一二七一	建長寺「蘭渓道隆（大覚禅師）画像」
一二七四	元冦（文永の役）
一二七九	元、南宋を亡ぼす
一二八一	元冦（弘安の役）
一二八八ごろ	中尊寺に覆堂がかけられる
一二九三	「蒙古襲来絵詞」
一二九六ごろ	「天狗草紙」
一二九八	蓮行「東征絵巻」
一二九九	法眼円伊「一遍上人絵伝」
一三〇一	円覚寺（一二八二創建）梵鐘鋳造さる
一三〇九	高階隆兼「春日権現験記絵巻」
一三一一ごろ	「松崎天神縁起」
一三二〇	功山寺（下関）仏殿建立
一三二七	浄土寺（尾道）本堂建立、同寺五重塔は一三二九年
一三三四	建武の中興。大徳寺「大燈国師画像」
一三三八	室町幕府の成立。翌年、後醍醐天皇、吉野に崩ず

藤原隆信（一一四二―一二〇五）
俊乗房重源（一一二一―一二〇六）
定慶
運慶（？―一二二三）
快慶
康弁
成忍
藤原定家（一一六二―一二四一）
湛慶（一一七三―一二五六）
善慶
藤原信実（一一七六―一二六五）
康円（一二一七―七五）
高階隆兼
正宗

室町時代

一三四〇ごろ	無等周位「夢窓疎石画像」
一三四八	明王院（福山）五重塔
一三五一ごろ	藤原隆章・隆昌「慕帰絵詞」
一三六四	善水寺（滋賀）本堂
一三七二	羽黒山五重塔
一三七八	足利義満、室町に花の御所を造営
一三八〇ごろ	東福寺三門
一三八六	京都・鎌倉の五山の制を改定し、南禅寺を五山の上に置く
一三九二	南北朝の合一
一三九七	鶴林寺（兵庫）本堂。足利義満、北山に金閣などを造営
一四〇〇	常楽寺（滋賀）三重塔。世阿弥『風姿花伝』成る
一四〇五	「柴門新月図」（藤田美術館）
一四一三ごろ	如拙「瓢鮎図」
一四二五	吉備津神社本殿・拝殿再建
一四二六	明兆「三十祖画像」（東福寺）
一四四二	瑠璃光寺（山口）五重塔
一四四六ごろ	伝周文「竹斎読書図」
一四五六	伝蛇足「苦行釈迦像」
一四五七	太田道灌、江戸城を築く
一四六七	雪舟、遣明船で明に渡り、六九年帰朝。応仁の乱おこる
一四八〇	芸阿弥「観瀑図」
一四八五	慈照寺東求堂建立
一四八六	雪舟「山水長巻」
一四八七	土佐光信「星光寺縁起絵巻」
一四八九	慈照寺銀閣建立
一四九五	雪舟「破墨山水図」、翌年「恵可断臂図」を描く
一四九九	竜安寺方丈上棟、石庭もこのころか
一五〇一ごろ	雪舟「天橋立図」
一五〇三	当麻寺に新曼荼羅（文亀曼荼羅）がつくられる
一五一三	大徳寺大仙院本堂（相阿弥、元信筆襖絵もこのころ）
一五一五	伝狩野元信「清涼寺縁起絵巻」
一五一七	狩野光信「清水寺縁起絵巻」
一五二四	相阿弥『君台観左右帳記』
一五三二	土佐光茂「桑実寺縁起絵巻」
一五三七	犬山城天守閣
一五四三	種子島にポルトガル人漂着、鉄砲伝わる
一五四九	フランシスコ・ザビエル来日
一五六〇ごろ	狩野永徳「洛中洛外図屏風」
一五六六	狩野永徳らによる大徳寺聚光院襖絵
一五六九ごろ	長谷川信春（等伯）「武田信玄画像」
一五七一	織田信長による比叡山の焼討ち
一五七三	足利義昭追われて室町幕府亡ぶ

可翁
夢窓疎石（一二七五―一三五一）
尊円法親王（一二九八―一三五六）
如拙
明兆（一三五二―一四三一）
周文
能阿弥（一三九七―一四七一）
芸阿弥（一四三一―八五）
蛇足
雪舟等楊（一四二〇―一五〇六）
後藤祐乗（一四四〇―一五一二）
土佐光信（？―一五二二ごろ）
相阿弥（？―一五二五）
狩野正信（一四三四―一五三〇）
幸阿弥宗伯（一四八四―一五五七）
狩野秀頼（？―一五五七ごろ）
狩野元信（一四七六―一五五九）
雪村

桃山時代

一五七六	織田信長、安土城を築き、翌年狩野永徳ら障壁画を制作
一五八一	西本願寺、北能舞台
一五八二	本能寺の変。妙喜庵茶室（待庵）
一五八三	豊臣秀吉、大坂城を築く。神魂神社（松江）本殿
一五八七	聚楽第造営成る、狩野永徳ら障壁画を描く
一五九三ごろ	松本城天守閣。長谷川等伯らによる智積院障壁画
一五九八	豊臣秀吉、醍醐に花見を催し、三宝院を建てる。陶工李参平、朝鮮より鍋島侯に伴われて渡来
一六〇〇	関ヶ原の戦い。園城寺金堂、同勧学院客殿

長次郎（？―一五八九）
狩野永徳（一五四三―九〇）
千利休（一五二二―九一）
狩野松栄直信（一五一九―九二）

江戸時代

一六〇二	徳川家康、二条城の建造に着手
一六〇三	江戸幕府開かる。出雲の阿国、京都にて「かぶきおどり」を興行。宝厳寺（竹生島）唐門。教王護国寺本堂
一六〇六	彦根城天守閣
一六〇七	狩野内膳「豊国祭礼図屏風」。大崎八幡神社、京都北野天満宮
一六一〇	名古屋城築造さる。姫路城天守閣群成る（一六〇一↓）
一六一五	本阿弥光悦、徳川家康より鷹峰の地を与えられて移る
一六二四ごろ	八条宮智仁親王による桂離宮の造営
一六二八ごろ	小堀遠州「金地院八窓席茶室」
一六三一ごろ	妙心寺天球院建立、狩野派による「四季花鳥襖絵」
一六三三	清水寺本堂再建成る
一六三六	日光東照宮社殿・陽明門完成
一六三七	島原の乱おこる（↓一六三八）
一六三九	江戸幕府鎖国を完成
一六四〇	岩佐又兵衛、川越東照宮の「三十六歌仙絵額」を制作。延暦寺根本中堂再建。このころ酒井田柿右衛門、赤絵に成功
一六四一	狩野探幽、大徳寺方丈の襖絵を描く
一六五九	後水尾上皇による修学院離宮の造営完成
一六六八	黄檗山万福寺大雄宝殿竣工
一六七三	菱川師宣、最初の署名入版本『武家百人一首』
一六七四	松尾芭蕉、江戸深川に居をかまえる
一六八二	井原西鶴自筆挿絵入『好色一代男』
一六九〇	土佐光起著『本朝画法大伝』
一六九一	狩野永納著『本朝画伝』版行（九三年『本朝画史』と改題）
一六九八	英一蝶、伊豆三宅島へ配流（↓一七〇九）
一六九九	尾形乾山、京都鳴滝泉谷に開窯（↓一七一二）
一七〇一ごろ	尾形光琳「燕子花図屏風」（根津美術館）
一七〇二	尾形乾山「色絵十二か月色紙皿」（熱海美術館）
一七〇三	近松門左衛門最初の世話浄瑠璃『曾根崎心中』初演
一七〇七	善光寺（長野）本堂落慶
一七〇九	東大寺大仏殿再建
一七一一	尾形光琳筆、尾形乾山作「黄山谷図角皿」
一七一四	尾形光琳「中村内蔵助像」
一七三一	中国の画人沈南蘋、この年から三年間長崎に滞在して制作
一七四四	出雲大社本殿再建さる
一七五〇	池大雅「楽志論図巻」
一七五九ごろ	円山応挙、眼鏡絵を描く
一七六五	多色刷木版画・錦絵の誕生
一七七一	池大雅、与謝蕪村「十便十宜帖」
一七七四	小田野直武、杉田玄白訳の『解体新書』挿図
一七七八	佐竹曙山、西洋画論『画法綱領』と『画図理解』を記す
一七八三	司馬江漢、日本で初めて銅版画の制作に成功
一七九〇	伊藤若冲「群鶏図襖絵」（西福寺）
一七九三	谷文晁「公余探勝図」二巻
一七九四	東洲斎写楽、寛政六年五月興行江戸三座役者似顔絵を描く
一七九五	円山応挙「保津川図屏風」
一七九九	秋里籬島著『都林泉名所図会』版行
一八〇六	青木木米『陶説』翻刻
一八一〇ごろ	浦上玉堂「東雲篩雪図」
一八一四	「北斎漫画」初編版行
一八一五	酒井抱一、光琳の百年忌にその作品を集めて展観

幸阿弥長清（?—一六〇三）
狩野光信（一五六一／六五—一六〇八）
長谷川等伯（一五三九—一六一〇）
近衛信尹（一五六五—一六一四）
海北友松（一五三三—一六一五）
古田織部（一五四四—一六一五）
雲谷等顔（一五四七—一六一八）
狩野孝信（一五七一—一六一八）
狩野貞信（一五九七—一六二三）
埋忠明寿（一五五八—一六三一）
狩野山楽（一五五九—一六三五）
俵屋宗達
本阿弥光悦（一五五八—一六三七）
松花堂昭乗（一五八四—一六三九）
宮本二天（一五八四—一六四五）
小堀遠州（一五七九—一六四七）
岩佐又兵衛（一五七八—一六五〇）
道入（一五九九—一六五六）
酒井田柿右衛門（一五九六—一六六六）
住吉如慶（一五九九—一六七〇）
狩野探幽（一六〇二—七四）
野々村仁清
菱川師宣（?—一六九四）
円空（一六三二—九五）
北島雪山（一六三七—九七）
狩野永納（一六三四—一七〇〇）
尾形光琳（一六五八—一七一六）
英一蝶（一六五二—一七二四）
鳥居清信（一六六四—一七二九）
横谷宗珉（一六七〇—一七三三）
尾形乾山（一六六三—一七四三）
祇園南海（一六七七—一七五一）
宮川長春（一六八二—一七五二）
彭城百川（一六九八—一七五三）
柳沢淇園（一七〇四—五八）
奥村政信（一六八六—一七六四）
鈴木春信（一七二五—七〇）
池大雅（一七二三—七六）
小田野直武（一七四九—八〇）
曾我蕭白（一七三〇—八一）
与謝蕪村（一七一六—八三）
佐竹曙山（一七四八—八五）
勝川春章（一七二六—九二）
円山応挙（一七三三—九五）
長沢芦雪（一七五四—九九）
伊藤若冲（一七一六—一八〇〇）
東洲斎写楽
木村蒹葭堂（一七三六—一八〇二）
喜多川歌麿（一七五四—一八〇六）
呉春（一七五二—一八一一）
鳥居清長（一七五二—一八一五）

江戸時代

一八二三	葛飾北斎「冨嶽三十六景」このころより版行（↓一八三〇）
一八二七	旧加賀屋敷御守殿門（東大赤門）
一八三〇	田能村竹田「船窓小戯帖」
一八三三	歌川広重、保永堂版「東海道五十三次」版行開始
一八三七	渡辺崋山「鷹見泉石像」
一八四五	椿椿山「高久靄厓像」
一八五一	薩摩藩（鹿児島）で紅ガラスの創製に成功
一八五七	蕃書調所に絵図調役をおき、川上冬崖就任
一八六〇	桜田門外の変
一八六一	イギリスの新聞記者チャールズ・ワーグマン来日
一八六四	長崎大浦天主堂竣工
一八六七	明治天皇践祚。徳川慶喜、大政を奉還。高橋由一らパリ万国博に油絵出品、浮世絵も出品さる

明治時代

一八七一	湯島聖堂大成殿を博物観覧場とする
一八七六	工学校（翌年工部大学校と改称）付設の美術学校教師としてフォンタネージ（絵画）、ラグーザ（彫刻）来日
一八七七	イギリスの建築家コンドル来日（一九二〇東京で没）
一八七八	フェノロサ東大の講師として来日（↓一八九〇）
一八八二	コンドル設計、東京帝室博物館竣工（一九二三震災）
一八八四	フェノロサによる法隆寺夢殿観音の開扉
一八八八	東京美術学校創立、翌年開校
一八九一	シュチュルボフ、コンドル設計のニコライ堂完成
一八九三	黒田清輝・久米桂一郎帰国し、外光派を紹介
一八九四	日清戦争勃発。片山東熊設計奈良博物館旧館（一八九五開館）
一八九七	帝国京都博物館開館
一八九八	岡倉天心、橋本雅邦・横山大観らと日本美術院を創立
一九〇四	日露戦争おこる
一九〇七	文展創設。日本彫刻会結成

大正時代

一九一二	白樺主催「ロダン、ルノワール展」。フュウザン会展開催
一九一四	第一次世界大戦勃発。日本美術院再興。二科会発足
一九一七	日本最初の私立美術館、大倉集古館開館
一九一九	帝国美術院設立、文展をこれに移管して帝展と改称
一九二〇	堀口捨己ら分離派建築会第一回作品展を開く
一九二三	ライト設計の帝国ホテル竣工（一九六八解体）

昭和

一九二六	東京府美術館開館
一九二八	日本プロレタリヤ美術家同盟結成さる
一九二九	川端龍子、青龍社創立
一九三三	ドイツの建築家ブルーノ・タウト来日
一九三七	文化勲章制定、竹内栖鳳・横山大観・藤島武二・岡田三郎助に画家として初めて授与さる。東京帝室博物館新築成る
一九四〇	東博において正倉院御物の公開
一九四一	太平洋戦争始まる
一九四五	前年に解散を命じられた二科会、終戦とともに復活
一九四六	文部省美術展覧会を日本美術展覧会（日展）と改称
一九四七	帝室博物館を国に移管
一九四九	法隆寺金堂壁画焼損。東京芸術大学発足
一九五〇	文化財保護法公布。鹿苑寺金閣焼失
一九五二	東京に国立近代美術館開館
一九五九	ル・コルビュジエ設計の国立西洋美術館開館
一九七〇	大阪において万国博開催、美術館に世界の名品集まる

司馬江漢（一七四七—一八一八）
浦上玉堂（一七四五—一八二〇）
亜欧堂田善（一七四八—一八二二）
田中訥言（一七六七—一八二三）
初世歌川豊国（一七六九—一八二五）
酒井抱一（一七六一—一八二八）
良寛（一七五八—一八三一）
頼山陽（一七八〇—一八三二）
青木木米（一七六七—一八三三）
田能村竹田（一七七七—一八三五）
谷文晁（一七六三—一八四〇）
渡辺崋山（一七九三—一八四一）
渓斎英泉（一七九〇—一八四八）
葛飾北斎（一七六〇—一八四九）
永楽保全（一七九五—一八五四）
椿椿山（一八〇一—五四）
仁阿弥道八（一七八三—一八五五）
歌川広重（一七九七—一八五八）
浮田一蕙（一七九五—一八五九）
歌川国芳（一七九七—一八六一）
歌川国貞（一七八六—一八六四）
絵金（一八一二—七六）
狩野芳崖（一八二八—八八）
五姓田芳柳（一八二七—九二）
高橋由一（一八二八—九四）
原田直次郎（一八六三—九九）
浅井忠（一八五六—一九〇七）
荻原守衛（一八七九—一九一〇）
菱田春草（一八七四—一九一一）
青木繁（一八八二—一九一一）
富岡鉄斎（一八三六—一九二四）
黒田清輝（一八六六—一九二四）
佐伯祐三（一八九八—一九二八）
岸田劉生（一八九一—一九二九）
下村観山（一八七三—一九三〇）
前田寛治（一八九六—一九三〇）
小出楢重（一八八七—一九三一）
竹久夢二（一八八四—一九三四）
速水御舟（一八九四—一九三五）
土田麦僊（一八八七—一九三六）
岡田三郎助（一八六九—一九三九）
竹内栖鳳（一八六四—一九四二）
藤島武二（一八六七—一九四三）
上村松園（一八七五—一九四九）
安井曾太郎（一八八八—一九五五）
高村光太郎（一八八三—一九五六）
川合玉堂（一八七三—一九五七）
小林古径（一八八三—一九五七）
横山大観（一八六八—一九五八）
川端龍子（一八八五—一九六六）
坂本繁二郎（一八八二—一九六九）
鏑木清方（一八七八—一九七二）

西洋美術史略年表

この年表は西洋美術史の長い流れのなかから、八世紀以降の主な事項・作品・作家を、様式の変遷と対比させて構成してある。なお、エジプト、ギリシア、インド、イスラム、中国、朝鮮の美術史年表は、各項目に掲載してあるので参照されたい

様式：ロマネスク

年	美術史事項
七〇〇ごろ	「リンディスファーンの書」
七一五ごろ	ダマスカスの大モスクのモザイク
七五〇ごろ	ローマ、サンタマリア・アンティクァ聖堂の「磔刑」
七五一	小ピピン、王位につき、カロリング朝はじまる
八〇〇	カール大帝、ローマで西ローマの帝冠を受ける。このころ「ケルズの書」成る
八〇五	エクス・ラ・シャペル（アーヘン）の礼拝堂
八一〇ごろ	「カール大帝の福音書」
八二八	サン・マルコ大聖堂の創建
八三〇ごろ	「ユトレヒトの詩篇」
八三五ごろ	「ランスの大司教エボの福音書」
九一一	ノルマンディー公国の成立
九六二	ドイツ王オットー一世（九三六即位）、法王より帝位を授けられ、神聖ローマ帝国成る（→一八〇六）
九六六	コルドバの大回教寺院
九七六	サン・マルコ大聖堂、火災により倒壊
九八七	ユーグ・カペー即位、フランスにカペー朝おこる
一〇〇〇ごろ	ライヒェナウ派による「オットー三世の福音書」、ケルン大聖堂の「大司教ゲロのキリスト磔刑像」、ハギア・ソフィア大聖堂のモザイク群
一〇〇七	ディジョン、サン・ベニーニュの円堂
一〇二三ごろ	モン・サン・ミシェル修道院建築開始
一〇三〇ごろ	ヒルデスハイム大聖堂「キリストの勝利柱」
一〇五三	ピサ大聖堂着工
一〇五四	ローマ、ギリシア両教会の決定的分裂
一〇七七ごろ	「バイユーのタピスリー」
一〇九六	第一回十字軍。サン・マルコ大聖堂再建始まる
一一〇〇	モアサック旧修道院着工（→一一一〇）
一一〇四	ベズレーのマドレーヌ聖堂内陣献堂
一一一七	フランス・スペイン十字軍
一一二五ごろ	オータン大聖堂楣石浮彫「誘惑されるエバ」
一一二八	サンチャゴ・デ・コンポステラ大聖堂成る（一〇七五→）
一一四八ごろ	シチリア、チェファルー大聖堂のモザイク
一一六二	トマス・ベケット、カンタベリー大司教となる
一一八一	クロスターノイブルクの説教壇
一一九四	シャルトル大聖堂火災、再建に着工

年	美術史事項
一二〇四	第四回十字軍、コンスタンチノポリス占領
一二一一	ランス大聖堂の造営始まる
一二一五	イギリス、マグナ・カルタ制定
一二二〇	アミアン大聖堂の造営開始（→一二六九）
一二三五ごろ	ストラスブール大聖堂再建開始
一二四八	パリ、サント・シャペル創建
一二五〇ごろ	パリ、ノートル・ダム大聖堂西正面完成
一二六〇	シャルトル大聖堂再建、献堂式挙行
一二八〇ごろ	チマブーエ「玉座の聖母子」
一二九一	最後の十字軍
一二九九	マルコ・ポーロ『東方見聞録』

人名：
マシュー・パリス（一二〇〇ごろ—五九）
ニコラ・ピサーノ（一二二〇／二五—八七）

様式：ゴシック

年	美術史事項
一三〇五ごろ	ジョット、パドバのスクロベーニ礼拝堂「キリスト伝」壁画
一三一〇	ジョバンニ・ピサーノ、ピサ大聖堂の説教壇をつくる
一三一一	ドゥッチョ、シエナ大聖堂の大祭壇画「マエスタ」
一三一四	ダンテ『神曲・煉獄編』
一三三〇ごろ	イスタンブール、カハリエ・ジャミイのモザイク
一三三三	シモーネ・マルティーニ「受胎告知」
一三三九	英仏開戦、百年戦争始まる（→一四五三）
一三四〇	アンブロージオ・ロレンツェッティ「善政と悪政」
一三四六	ペスト西欧に蔓延
一三五三	ボッカチオ『デカメロン』
一三八六	ミラノ大聖堂起工（一五七七献堂式）
一三九二ごろ	グラナダのアルハンブラ宮成る
一三九五ごろ	ウィルトンの祭壇衝立画。「アンジェの黙示録」タピスリー
一四〇〇	カンタベリー大聖堂身廊部完成

人名：
チマブーエ（一二四〇？—一三〇二？）
ジョバンニ・ピサーノ（一二五〇ごろ—一三一四）
ドゥッチョ（一二五五／六〇—一三一九）
ジョット（一二六六—一三三七）
マルティーニ（一二八四ごろ—一三四四）
ピエトロ・ロレンツェッティ（一二八〇ごろ—一三四八ごろ）
アンブロージオ・ロレンツェッティ（？—一三四八ごろ）
アンドレア・ピサーノ（一二七〇ごろ—一三四八）

様式：ルネサンス

年	美術史事項
一四〇一	フィレンツェ洗礼堂北側門扉のコンクール開催、ブルネレスキが破れギベルティに決定
一四一六	ランブール兄弟「ベリー公のいとも豪華なる時禱書」を制作中、あいついで疫病で死去
一四一八	フィレンツェ大聖堂ドーム設計者にブルネレスキ選ばる
一四二一	ジョバンニ・メディチ、フィレンツェ市長となる、メディチ家のフィレンツェ支配の始まり
一四二二ごろ	ポントルモ「キリスト降架」
一四二三	ファブリアーノ「東方三博士の礼拝」
一四二七ごろ	マサッチョ、マソリーノによるブランカッチ礼拝堂の壁画
一四二九	コシモ・ディ・メディチの代を迎え、メディチ家黄金時代
一四三二	ファン・アイク兄弟、ガンの祭壇画を完成。ルカ・デラ・ロッビア、フィレンツェ大聖堂の唱歌壇に着手
一四三四	ヤン・ファン・アイク「アルノルフィニ夫妻」
一四三六	フィレンツェ大聖堂ドーム完成。フラ・アンジェリコ、サン・マルコ修道院の壁画制作開始
一四三九	ジャンヌ・ダルク焚刑
一四四〇	ブルネレスキ設計、パッツィ家礼拝堂
一四五〇	グーテンベルク、活版印刷術を発明。ドナテロ「ガッタメラータ将軍騎馬像」、ジャン・フーケ「エチエンヌ・シュバリエの時禱書」
一四五三	東ローマ帝国滅亡、ビザンティンの学者ドイツなどに逃散
一四五八	パラッツォ・ピッティ起工（→一四七〇）
一四六〇ごろ	「アビニョンのピエタ」
一四六四	フィリッポ・リッピ「ヘロデの宴」
一四六九	ゴッツォリ、パラッツォ・メディチの壁画を描く

人名：
マサッチョ（一四〇一—二八ごろ）
チェンニーニ（一三六〇ごろ—一四四〇ごろ）
ヤン・ファン・アイク（一三九〇ごろ—一四四一）
ブルネレスキ（一三七七—一四四六）
マソリーノ・ダ・パニカーレ（一三八三—一四四七ごろ）
ギベルティ（一三七八—一四五五）
フラ・アンジェリコ（一三八七／一四〇〇—五五）
ロジェ・ファン・デル・ワイデン（一三九七／一四〇〇—六四）
ドナテロ（一三八六ごろ—一四六六）
フィリッポ・リッピ（一四〇六—六九）
アルベルティ（一四〇二—七二）
ウッチェロ（一三九七—一四七五）
アントネロ・ダ・メッシーナ（一四三〇ごろ—七九）
フーケ（一四二〇ごろ—八一）
ルカ・デラ・ロッビア（一四〇〇—八二）
フーゴー・ファン・デル・グース（一四四〇ごろ—八二）
ベロッキョ（一四三五—八八）
ションガウアー（一四三五／四五—九一）

ルネサンス

一四七三ごろ　ベロッキョ「キリストの洗礼」、レオナルド協力
一四七四　マンテーニャ、カメラ・デリ・スポージの壁画を描く
一四七五ごろ　ベネチアに油彩画法伝わる
一四七七　フーゴー・ファン・デル・グース「ボルティナリの祭壇画」
一四七八　ボッティチェリ「プリマベーラ」
一四八三　レオナルド「岩窟の聖母」第一作（ルーブル美術館）
一四八五ごろ　ボッティチェリ「ビーナスの誕生」
一四九二　コロンブス、アメリカ大陸を発見
一四九八　インド航路発見、サボナローラ火刑。レオナルド「最後の晩餐」このころ完成。デューラーの木版画「ヨハネ黙示録」

メムリンク（一四三五ごろ—九四）
ギルランダイヨ（一四四九—九四）
ボライウオロ（一四二九—九八）
ムーランの画家（一五世紀末活躍）

一五〇一　レオナルドの「聖アンナ」の画稿公開。ボッティチェリ「神秘の降誕」、リーメンシュナイダー「血の祭壇」（↓一五〇五）
一五〇四　ミケランジェロ「ダビデ」
一五〇五ごろ　レオナルド「モナ・リザ」
一五〇七　ラファエロ「ラ・ベル・ジャルディニエール」
一五一一　ラファエロ、バチカン宮署名の間の壁画「聖体の論議」「アテネの学堂」「パルナッソス」などを完成
一五一二　ミケランジェロ、システィーナ礼拝堂天井画を完成
一五一五　グリューネワルト「イーゼンハイムの祭壇画」
一五一六　ミケランジェロ「モーゼ」。トーマス・モア『ユートピア』
一五一七　アンドレア・デル・サルト「アルピエの聖母」。ルター、免罪符販売を批判し、宗教改革の端緒をつくる
一五一九　マゼラン、世界周航の途に就く。シャンボール城建造
一五二五　デューラー『測定法教程』（透視図法の実際）
一五二六　デューラー「四人の使徒」、ソドマ「聖セバスチャンの殉教」
一五二九　アルトドルファー「イッソスの戦い」
一五三〇　コレッジョ、パルマ大聖堂の円天井画を完成
一五三一　ミケランジェロ、メディチ家墓碑像「朝」と「夜」を完成
一五三六　ホルバイン、ヘンリー八世の宮廷画家となる
一五四〇　イエズス会公認さる。このころベンベヌート・チェリーニ「黄金の塩容れ」製作
一五四一　ミケランジェロ、システィーナ礼拝堂の「最後の審判」を完成
一五四三　コペルニクス、地動説を発表
一五四五　トレント宗教会議。ティツィアーノ「ダナエ」
一五五〇　バザーリ『美術家列伝』
一五五八　エリザベス一世即位（↓一六〇三）
一五六五　ピーター・ブリューゲル（大）「雪の中の狩人」
一五七三　ベロネーゼ「レビの饗宴」
一五八六　エル・グレコ「オルガス伯の埋葬」
一五八九　ガリレオ・ガリレイ、ピサの斜塔で落体の法則を実験
一五九〇　ミケランジェロ設計、サン・ピエトロ大聖堂の大円蓋完成
一五九四　ティントレット「最後の晩餐」
一五九八　ナントの勅令発布。カラバッジョ「聖マタイの召命」

マンテーニャ（一四三一—一五〇六）
ボッティチェリ（一四四四／四五—一五一〇）
ジョルジョーネ（一四七七ごろ—一五一〇）
ジョバンニ・ベリーニ（一四三〇—一五一六）
ボッシュ（一四五〇ごろ—一五一六ごろ）
ピントリッキョ（一四五四—一五一七）
レオナルド・ダ・ビンチ（一四五二—一五一九）
ラファエロ（一四八三—一五二〇）
ベルジーノ（一四四五—一五二三）
デューラー（一四七一—一五二八）
リーメンシュナイダー（一四六〇ごろ—一五三一）
コレッジョ（一四九四ごろ—一五三四）
アルトドルファー（一四八〇ごろ—一五三八）
パルミジアニーノ（一五〇三—四〇）
ホルバイン（一四九七／九八—一五四三）
ピオンボ（一四八五ごろ—一五四七）
ポントルモ（一四九四—一五五七）
ミケランジェロ（一四七五—一五六四）
ピーター・ブリューゲル（大）（一五二八ごろ—六九）
チェリーニ（一五〇〇—七一）
バザーリ（一五一一—七四）
ティツィアーノ（？—一五七六）
ベロネーゼ（一五二八—八八）
ピエロ・デラ・フランチェスカ（一四一六／二〇—九二）
ティントレット（一五一八—九四）

バロック

一六〇一ごろ　シェークスピア『ハムレット』
一六〇五　セルバンテス『ドン・キホーテ』（第一部）
一六一一　『欽定英訳聖書』刊行。ケプラー、天体望遠鏡を発明
一六一八　ドイツ三十年戦争はじまる（↓一六四八）
一六二一　ルーベンス「マリー・ド・メディシスの生涯」に着手（↓一六四六）
一六二五　ジョルジュ・ド・ラ・トゥール「マグダレーナ」
一六三〇　プーサン「花神の勝利」
一六三二　レンブラント「トゥルプ博士の解剖講義」

A・カラッチ（一五六〇—一六〇九）
カラバッジョ（一五七三—一六一〇）
エル・グレコ（一五四一ごろ—一六一四）
ルーベンス（一五七七—一六四〇）
ファン・ダイク（一五九九—一六四一）
ジョルジュ・ド・ラ・トゥール（一五九三—一六五二）
ポッター（一六二五—五四）

バロック

一六三五　リシュリューによりアカデミー・フランセーズ創設
一六三八　ファン・ダイク「チャールズ一世像」
一六四二　レンブラント「夜警」。清教徒革命はじまる（↓一六四九）
一六四五　クロード・ロラン「聖ウルスラの乗船」
一六四六　ベルニーニ「聖テレジアの恍惚」に着手（↓一六五二）
一六五二　ホセ・デ・リベラ「えび足の少年」
一六五六　ベラスケス「官女たち」「織女たち」
一六六二　フランス王立ゴブラン製作所発足
一六六五ごろ　フェルメール「レースを編む女」
一六六六　ニュートン、万有引力の法則を発見
一六六七　モリエール『ミザントローブ』初演。ミルトン『失楽園』
一六七三　フランス絵画アカデミー会員による第一回展、サロンの起源
一六七四　アテネのアクロポリス発掘
一六八二　ルイ一四世、ベルサイユに宮廷をうつす
一六八四　ルブラン、ベルサイユ宮大ギャラリーの装飾を完成（一六七九↓）
一六八五　ナントの勅令廃止
一六八九　ホッベマ「ミッデルハルニスの並木道」
一六九九　ベルリンに美術アカデミー創立さる

ホーイエン（一五九六—一六五六）
ベラスケス（一五九九—一六六〇）
スルバラン（一五九八—一六六四）
プーサン（一五九四—一六六五）
フランス・ハルス（一五八〇—一六六六）
レンブラント（一六〇六—六九）
フェルメール（一六三二—七五）
ヤン・ステーン（一六二五／二六—七九）
ベルニーニ（一五九八—一六八〇）
テルボルヒ（一六一七—八一）
クロード・ロラン（一六〇〇—八二）
ムリリョ（一六一七—八二）
ロイスダール（一六二八ごろ—八二）
ホーホ（一六二九ごろ—八三）
ヨルダンス（一五九三—一六七八）
テニールス（子）（一六一〇—九〇）
ル・ブラン（一六一九—九〇）
ル・ノートル（一六一三—一七〇〇）

ロココ

一七〇一　スペイン王位継承戦争（↓一七一三）。プロシア王国成立
一七〇三　ベルサイユ宮殿礼拝堂完成（装飾は一七一〇）
一七〇九　ベトガー、磁器の製造に成功、マイセン磁器はじまる
一七一七　ワトー「シテール島への船出」によりアカデミー会員となる
一七二一　ワトー「ジェルサンの看板」
一七二八　シャルダン「赤えい」を描き、王立アカデミーに選出さる
一七三四　キュビエ、アマリエンブルク荘の設計に着手（↓一七三九）
一七三八　ヘルクラネウムの遺跡発掘
一七四〇　オーストリア王位継承戦争（↓一七四八）
一七四二　ブーシェ「水浴のディアナ」
一七四三　ティエポロ、スカルツィ聖堂の天井画「ロレートへの聖屋の移転」。ノイマン、ブリュール宮の階段室に着工（↓一七四八）
一七四五　ホガース「当代結婚風俗」
一七四八　ポンペイの遺跡発掘盛ん。モンテスキュー『法の精神』
一七五一　ディドロらによる『百科全書』刊行開始（↓一七七二）
一七五三　大英博物館創設。バンサンヌ窯、王立磁器工場となる
一七六〇ごろ　イギリスに産業革命おこる
一七六四　ウィンケルマン『古代美術史』
一七六六　レッシング『ラオコーン』
一七六八　イギリスにロイヤル・アカデミー創設、会長にレイノルズ
一七七〇　ゲーンズボロ「青衣の少年」、フラゴナール「人形芝居」
一七七四　ゲーテ『若きウェルテルの悩み』
一七七六　アメリカ独立宣言。アダム・スミス『国富論』
一七八一　カント『純粋理性批判』。ウードン「ボルテール座像」
一七八四　ダビッド「ホラティウスの誓い」
一七八五　ゲーンズボロ「シドンズ夫人像」
一七八八　レイノルズ「ヘア君」
一七八九　フランス革命おこる
一七九三　ルイ一六世、マリ・アントアネット処刑。ルーブル美術館発足
一七九六ごろ　ゴヤの銅版画集「ロス・カプリチョス」

ホッベマ（一六三八—一七〇九）
マラッティ（一六二五—一七一三）
ジラルドン（一六二八—一七一五）
コアズボ（一六四〇—一七二〇）
ワトー（一六八四—一七二一）
パテール（一六九五—一七三六）
リゴー（一六五九—一七四三）
ランクレ（一六九〇—一七四三）
ラルジリエール（一六五六—一七四六）
マニャスコ（一六六七—一七四九）
J・A・メソニエ（一六九三—一七五〇）
ホガース（一六九七—一七六四）
パンニーニ（一六九二ごろ—一七六五）
ナティエ（一六八五—一七六六）
カナレット（一六九七—一七六八）
ティエポロ（一六九六—一七七〇）
ブーシェ（一七〇三—七〇）
シャルダン（一六九九—一七七九）
スフロ（一七一三—八〇）
ロンギ（一七〇二—八五）
モーリス・カンタン・ド・ラ・トゥール（一七〇四—八八）
ゲーンズボロ（一七二七—八八）
リオタール（一七〇二—八九）
レイノルズ（一七二三—九二）

古典主義

一八〇四　ナポレオン皇帝に推され、ノートルダム大聖堂で戴冠。ダビッドこの情景を描く。このころアンピール様式はじまる
一八〇五ごろ　ゴヤ「裸体のマハ」「着衣のマハ」（一七九七ごろ↓）

ロムニー（一七三四—一八〇二）
グルーズ（一七二六—一八〇五）
フラゴナール（一七三二—一八〇六）

ロマン主義　自然主義・写実主義　印象主義など

一八〇六　シャルグラン、エトアール凱旋門に着工
一八〇八　ジロデ「アタラの埋葬」。ベートーベンの交響曲五、六番初演
一八一〇　オーベルベック、ナザレ派を結成
一八一三　ゴヤ「戦争の惨禍」
一八一四　アングル「グランド・オダリスク」
一八一五　ナポレオン、エルバ島脱出、ワーテルローの戦い
一八一九　ジェリコー「メデューズ号の筏」
一八二一　ナポレオン没（一七六九→）。ギリシア独立宣言
一八二三　スマーク設計、大英博物館着工（→一八四七）
一八二四　ドラクロア「キオス島の虐殺」をサロンに出品、アングル「ルイ一三世の誓い」と対立
一八二九　バルザックの『人間喜劇』の発表はじまる
一八三〇ごろ　テオドール・ルソー、コローらバルビゾンに集まる
一八三六　リュードの凱旋門の彫刻「ラ・マルセイエーズ」
一八四四　ターナー「雨・蒸気・速度」
一八四八　イギリスでプレ・ラファエル派の運動はじまる
一八五〇　ミレー「種まく人」、クールベ「オルナンの埋葬」
一八五一　第一回ロンドン万国博覧会開催
一八五七　ミレー「落穂拾い」。ボードレール『悪の華』
一八五九　ミレー「晩鐘」。ダーウィン『種の起源』
一八六〇　ラスキン『近代画家論』
一八六一　アメリカで南北戦争勃発（→一八六五）
一八六二　ドーミエ「三等列車」。ユゴー『レ・ミゼラブル』
一八六三　マネ「草上の食事」を落選展覧会に出品。アングル「トルコ風呂」。サモトラケにおいてニケ像発見さる
一八六四　ホイッスラー「白衣の少女」。トルストイ『戦争と平和』
一八六五　マネ「オランピア」をサロンに出品
一八六八　コロー「真珠の女」
一八六九　クールベ「海」、カルポーのパリ・オペラ座彫刻「ダンス」
一八七〇　普仏戦争始まる（→一八七一）。ロシアで〈移動派〉運動おこる
一八七一　パリ・コンミューンおこる
一八七四　印象派第一回展、モネ「印象・日の出」を出品
一八七六　シュリーマン、ミュケナイを発掘
一八七七　印象派第三回展、ルノアール「ムーラン・ド・ラ・ギャレット」を出品。ロダン「青銅時代」をサロンに出品
一八七九　アルタミラの洞窟壁画発見さる
一八八〇　ゴーギャン印象派第五回展に初出品。ロダン「考える人」
一八八三　ガウディ、サグラダ・ファミリアの設計をひきつぐ
一八八四　サロン・デ・ザンデパンダン創立
一八八六　印象派最後の展覧会。スーラ「グランド・ジャットの日曜日」
一八八九　パリ博覧会、エッフェル塔竣工。ゴーギャン「黄色のキリスト」、ゴッホ「パイプをくわえた男」。このころナビ派結成
一八九〇　パリで浮世絵展。モリス、ケルムスコット印刷所を設立。このころセザンヌの「カルタをする人たち」などのシリーズ
一八九一　アンデパンダンにおいてゴッホ回顧展。ロートレック、ムーランルージュのための最初のポスター
一八九三　オルタ設計、チューリン街の家、アール・ヌーボーの開花
一八九四　モネ「ルーアン大聖堂」、ムンク「出発」
一八九五　ゴーギャン再びタヒチにおもむき、永久に帰らず
一八九六　アテネで第一回オリンピック開催
一八九七　ウィーン分離派設立
一九〇〇　ロダン個展で「地獄の門」を発表。パリ万国博にガレ、ラリックらガラス器を発表。セザンヌ「大水浴図」（→一九〇五）

シャルグラン（一七三九—一八一一）
コープリー（一七三八—一八一五）
ウェスト（一七三八—一八二〇）
クローム（一七六八—一八二一）
カノーバ（一七五七—一八二二）
プリュドン（一七五八—一八二三）
ジェリコー（一七九一—一八二四）
ダビッド（一七四八—一八二五）
ブレイク（一七五七—一八二七）
ウードン（一七四一—一八二八）
ゴヤ（一七四六—一八二八）
ボニントン（一八〇二—二八）
ローレンス（一七六九—一八三〇）
ジョン・ナッシュ（一七五二—一八三五）
グロ（一七七一—一八三五）
コンスタブル（一七七六—一八三七）
シンケル（一七八一—一八四一）
トルバルセン（一七六八—一八四四）
J・G・シャドー（一七六四—一八五〇）
ターナー（一七七五—一八五一）
リュード（一七八四—一八五五）
シャッセリオ（一八一九—五六）
バリ（一七九五—一八六〇）
ドラクロア（一七九八—一八六三）
バクストン（一八〇三—六五）
トロワイヨン（一八一〇—六五）
テオドール・ルソー（一八一二—六七）
アングル（一七八〇—一八六七）
コロー（一七九六—一八七五）
ミレー（一八一四—七五）
カルポー（一八二七—七五）
クールベ（一八一九—七七）
ドービニー（一八一七—七八）
ドーミエ（一八〇八—七九）
ロセッティ（一八二八—八二）
マネ（一八三二—八三）
ドレ（一八三二—八三）
バスチャン＝ルパージュ（一八四八—八四）
マレース（一八三七—八七）
ゴッホ（一八五三—九〇）
ヨンキント（一八一九—九一）
ブーダン（一八二四—九八）
スーラ（一八五九—九一）
モリゾ（一八四一—九五）
モリス（一八三四—九六）
ピュビ・ド・シャバンヌ（一八二四—九八）
モロー（一八二六—九八）
バーン＝ジョーンズ（一八三三—九八）
ビアズリー（一八七二—九八）
シスレー（一八三九—九九）
セガンティーニ（一八五八—九九）

シュルレアリスム・キュビスム・表現主義・フォーブなど

一九〇一　ピカソ最初の個展、〈青の時代〉に入る
一九〇二　マイヨール「地中海」
一九〇三　サロン・ド・トーンヌ創設。ライト兄弟の飛行機発明
一九〇五　フォーブ誕生。ピカソ〈ばら色の時代〉始まる。ドレスデンに〈橋〉派生まれる
一九〇六　このころセザンヌ「サントビクトアール山」連作
一九〇七　ピカソ「アビニョンの娘たち」、キュビスムの萌芽
一九〇九　ミュンヘンで新芸術家同盟創設。マリネッティ『未来派宣言』
一九一〇　ルノアール「泉のほとりの女」
一九一一　カンディンスキー、マルク〈青騎士〉グループ結成、ミュンヘンで第一回展
一九一二　パリで未来派展開催。ドローネー「窓」の連作開始。カンディンスキー『芸術における精神的なもの』第一版刊行
一九一三　ニューヨークでアーモリー・ショー開催。マーレビッチ、構成主義の時代に入る
一九一四　第一次世界大戦勃発。モンドリアンの新造形主義。マルセル・デュシャン「レディ・メイドのオブジェ」第一作
一九一五　『シュプレマティスム宣言』（マーレビッチ）。アルプ、最初の抽象主義的作品
一九一六　チューリヒにダダの運動おこる。フロイト『精神分析学入門』
一九一七　オランダに〈デ・スティル〉運動おこる。トリスタン・ツァラ『ダダ』を創刊。二月革命によりロシア帝政崩壊
一九一八　ル・コルビュジエ、オザンファンら〈ピュリスム〉を宣言。第一次世界大戦終結
一九一九　ベルサイユ条約調印。グロピウス、ワイマールにバウハウスを創立。エルンスト、最初のコラージュ
一九二〇　ピカソ〈新古典主義〉の時代に入る
一九二二　パリでダダの国際展
一九二三　第一回バウハウス展
一九二四　ブルトン『シュルレアリスム宣言』を発表
一九二五　パリで第一回シュルレアリスム展。ル・コルビュジエ、高層建築による大都市整理計画を発表
一九二六　セルボス、美術雑誌『カイエ・ダール』誌創刊
一九二八　第一回エコール・ド・パリ展。ペレ設計、ランシーのノートル・ダム聖堂完工
一九二九　ニューヨークに近代美術館開設さる。世界的不況広まる
一九三一　コルダー、最初のモビールを作る。〈抽象＝創造〉グループの結成
一九三三　ヒトラー、ドイツ総統となる。ナチの弾圧でバウハウス閉鎖
一九三七　パリ万国博にピカソの「ゲルニカ」を展示
一九三八　パリで国際シュルレアリスム展。シカゴにニュー・バウハウス設立
一九三九　第二次世界大戦勃発
一九四四　八月連合軍パリ解放、戦争終結
一九四五　サロン・ド・メ第一回展。国連の発足
一九四六　ライト設計、グッゲンハイム美術館着工（一九五九開館）
一九四八　ワイエス「クリスチーナの世界」
一九五〇　ピカソ「朝鮮の虐殺」
一九五二　ル・コルビュジエ設計、マルセイユの共同住宅
一九五三　レジェ、国連総会会館の大壁画を完成
一九五四　ローシェンバーグ〈コンバイン・ペインティング〉を始める
一九五八　ミロ、ユネスコ本部の陶板画「昼」と「夜」を完成

ロートレック（一八六四—一九〇一）
ピサロ（一八三〇—一九〇三）
ホイッスラー（一八三四—一九〇三）
ゴーギャン（一八四八—一九〇三）
ガレ（一八四六—一九〇四）
セザンヌ（一八三九—一九〇六）
アンリ・ルソー（一八四四—一九一〇）
ルドン（一八四〇—一九一六）
ドガ（一八三四—一九一七）
ロダン（一八四〇—一九一七）
ホドラー（一八五三—一九一八）
クリムト（一八六二—一九一八）
ルノアール（一八四一—一九一九）
モディリアニ（一八八四—一九二〇）
モネ（一八四〇—一九二六）
カサット（一八四四—一九二六）
ガウディ（一八五二—一九二六）
グリス（一八八七—一九二七）
ブールデル（一八六一—一九二九）
レーピン（一八四四—一九三〇）
パスキン（一八八五—一九三〇）
ドースブルク（一八八三—一九三一）
シニャック（一八六三—一九三五）
クレー（一八七九—一九四〇）
ドローネー（一八八五—一九四一）
リシツキー（一八九〇—一九四一）
マイヨール（一八六一—一九四四）
ムンク（一八六三—一九四四）
モンドリアン（一八七二—一九四四）
オルタ（一八六一—一九四七）
ボナール（一八六七—一九四七）
ゴーキー（一九〇四—四八）
アンソール（一八六〇—一九四九）
デュフィ（一八七七—一九五三）
タートリン（一八八五—一九五三）
マチス（一八六九—一九五四）
レジェ（一八八一—一九五五）
ユトリロ（一八八三—一九五五）
ローランサン（一八八五—一九五六）
ポロック（一九一二—五六）
パン・デ・ベルデ（一八六三—一九五七）
ルオー（一八七一—一九五八）
ブラマンク（一八七六—一九五八）
ライト（一八六七—一九五九）
ブラック（一八八二—一九六三）
ル・コルビュジエ（一八八七—一九六五）
ジャコメッティ（一九〇一—六六）
マグリット（一八九八—一九六七）
ドンゲン（一八七七—一九六八）
グロピウス（一八八三—一九六九）
ミース・V・ローエ（一八八六—一九六九）
ピカソ（一八八一—一九七三）
エルンスト（一八九一—一九七六）

世界のおもな美術館（五十音順）

〈日　本〉

秋田市美術館　秋田市千秋公園一—四(〇一八八—三三—七五七五)　昭和三三年創立。市教育委員会所管。谷文晁ら江戸時代の佐竹侯とゆかりある画家・書家の作品を主として郷土資料を所蔵。

足立美術館　島根県安来市古川町三二〇(〇八五四—二三—二五三二)　関西の実業家足立全康が美術品・土地・建物・庭園を寄付し、彼の郷里に昭和四五年一一月開設。近現代の日本画が収蔵品の中心をなす。

有田陶磁美術館　佐賀県西松浦郡有田町三区一三五六(〇九五五四—二—三三七二)　伊万里焼で名高い佐賀県有田の陶磁専門の美術館。有田町教育委員会所属。昭和二九年五月設立。建物は江戸中期、鍋島藩の交易品を収めた純日本様式石造の陶蔵を改築使用。

池大雅美術館　京都市西京区松尾万石町五七(〇七五—三八一—二八三二)　大雅の遺品遺墨を収蔵する財団法人の美術館で、昭和三四年一二月開館。重文の柳下童子図屏風をはじめ、約一〇〇点の書画を収蔵。無休。

石川県美術館　金沢市兼六町一—一(〇七六二—三一—七五八〇)　昭和三四年開館。金沢市の兼六園の中にあり、所蔵品は陶磁器・漆器・染織・金工などの古美術で、国宝『仁清作色絵雉香炉』は特に名高い。

石橋美術館　久留米市野中町石橋文化センター内(〇九四二—三三—三三七一)　昭和三一年設立。ブリヂストン株式会社創立二五周年記念に、体育館、音楽堂、文化会館などとともに設立、久留米市に寄贈。石橋正二郎寄託による青木繁、坂本繁二郎ら九州出身画家の作品を中心に近代美術約二〇〇点を収蔵展示。

逸翁美術館　池田市建石町七—一七(〇七二七—五一—三八六五)　昭和三二年開館。実業家小林一三（逸翁）収集の東洋古美術品を主体とし、旧邸「雅俗山荘」に陳列。『佐竹本三十六歌仙切』(重文) など収集の幅も広く、質も高い。

出光(いでみつ)**美術館**　東京都千代田区丸の内三—一—一(〇三—二一三—三一一一)　昭和四一年一〇月開館。出光佐三が半世紀にわたって収集した仙厓禅師の遺墨約一三〇〇点と古唐津を中心に、中国の陶磁器、古青銅器、中近東陶器などを展示。

茨城県立美術博物館　水戸市千波町東久保六九七(〇二九二—四一—一一六六)　昭和二二年、大洗町に県立美術館として発足したのに始まるが、昭和四一年五月県民文化センターの一角に現在の名称で開設。県出土の考古資料や、茨城県出身の作家の作品・資料を収蔵。

岩国徴古館　岩国市横山二—七—一九(〇八二七—四一—〇四五二)　岩国市の公立博物館。昭和一九年四月、財団法人吉川(きっかわ)報效会により設立。昭和二六年岩国市に移管。収蔵品は旧藩主吉川家伝来もので、岩国地方に関係のある美術工芸品、古文書など。

上杉神社稽照殿(けいしょうでん)　米沢市丸の内一—四—一三(〇二三八—二二—三一九〇)　上杉神社の宝物殿として大正一二年に竣工。上杉謙信をはじめ、歴代藩主の遺品を収蔵。冬期（一二～三月）休館。

梅沢記念館　東京都千代田区神田駿河台二—九日本医事新報社ビル（〇三—二九一—一五〇〇）　昭和四三年五月開館。大燈国師墨跡、浦上玉堂『煙霞帖』の書画をはじめ、古陶器の優品など、梅沢彦太郎収集の東洋古美術品を毎年三回、各一か月間に限り公開。

愛媛県立美術館　松山市堀之内官有地(〇八九九—四三—二五五八)　昭和四五年九月開設。出土品・絵画・書跡など、古今東西の美術作品を収集展示し、常設展のほか特別展を随時おこなう。

愛媛文華館　今治市黄金町二—六—二(〇八九八—三二—一〇六三)　今治市在住の二宮兼一収集の日本・中国・朝鮮の古陶器、および各種美術工芸品を提供してつくられた。昭和三〇年三月開設。

MOA美術館　熱海市桃山町二六—二（〇五五七—八一—五七八五）　昭和五七年一月開館。世界救世教の岡田茂吉が収集した美術品を公開展示。収蔵品は国宝である光琳(こうりん)筆『紅白梅図屏風』、仁清(にんせい)作『色絵藤花文茶壺』、『手鑑翰墨城(てかがみかんぼくじょう)』のほか、書跡・絵画・彫刻・工芸など日本・中国中心の古美術約三千数百点。

大倉集古館　東京都港区虎ノ門二—一〇—三（〇三—五八三—〇七八一）　大倉喜八郎の寄付で大正六年に創立の日本最初の私立美術館。関東大震災で収集品の多くを焼失したが、昭和三年三月再開。昭和三六年、財団法人大倉文化財団と改め、三七年新装開館。所蔵品は日本・中国・インドの美術工芸品、漢籍など広範囲に及ぶ。

大阪市立博物館　大阪市東区馬場町(〇六—九四一—七一七七)　昭和三五年一〇月、大阪市制七〇周年を記念して開設された郷土中心の歴史博物館。大阪の歴史・文化の常陳のほか、特別展を開催する。

大阪市立美術館　大阪市天王寺区茶臼山町一—八二(〇六—七七一—四八七四)　昭和一一年五月開館。大阪天王寺公園内にあり、古美術を常設展示する北館と現代美術を展示する南館があり、一般美術展や講演会会場も兼ねる。阿部孝次郎寄贈の中国書画コレクション、尾形光琳資料、エトルリア関係資料などを収蔵する。

大原美術館　倉敷市中央一—一—一五(〇八六四—二二—〇〇〇五)　昭和五年、大原孫三郎によって洋画家児島虎次郎の画業を記念し、美術の研究発達のため創立された。収蔵品は創立者に委嘱された児島虎次郎が、ヨーロッパで集めた近代西欧絵画、エジプト古代美術、彫刻および児島の代表作七〇点をもとに、第二次大戦後、大原総一郎によって加えられた西洋現代美術と近代日本洋画の代表作。昭和三六年新館、つづいて陶器館、棟方志功板画館、芹沢銈介染織館、東洋館、児島虎次郎館を増設。西洋絵画は大原コレクションの名で知られる。

岡山美術館　岡山市丸の内二—七—一五(〇八六二—二三—一七三三)　昭和三九年一〇月開館。岡山の実業家林原一郎の収集になる東洋美術品に、旧岡山藩主池田家の伝来品を加え、財団法人として発足。絵画、書跡、陶磁、染織のほか元・明代の堆漆の名品がある。

鹿児島市立美術館　鹿児島市城山町四—三六(〇九九二—二二—五五三三)　昭和二九年九月開館。黒田清輝記念室、藤島武二・和田英作ら郷土作家の作品、および薩摩陶器、郷土民芸品を常陳。

神奈川県立金沢文庫　横浜市金沢区金沢町二一七(〇四五—七〇一—九〇六九)　昭和五年、称名(しょうみょう)寺に伝えられた資料をもとに、県によって復興され、昭和三〇年博物館として開館。鎌倉・室町期、中国宋元時代の絵画、彫刻、工芸品、古文書を収蔵展示。

神奈川県立近代美術館　鎌倉市雪ノ下二—一—五三(〇四六七—二二—五〇〇〇)　鎌倉の鶴岡八幡宮の境内にあり、昭和二六年創設。建物は坂倉準三設計。新しい視点から内外美術の収集につとめ、また異色ある企画の特別展観をおこなう。

神奈川県立博物館　横浜市中区南仲通五—六〇(〇四五—二〇一—〇九二六)　昭和四二年三月開館。建物は旧横浜正金銀行が明治三七年完工したドイツ・ルネサンス風の建物(重文)。神奈川の自然や歴史、庶民文化などが総合的に理解できるよう展示している。

金沢市立中村記念館　金沢市本多町三—二—三〇(〇七六二—二一—〇七五二)　昭和四一年五月、素封家中村栄俊の篤志により中村記念館として開設され、五〇年七月、金沢市に寄贈された。夢窓国師墨跡・古筆手鑑をはじめ、古九谷・加賀蒔絵などを収蔵。

鎌倉国宝館　鎌倉市雪ノ下二—一—一(〇四六七—二二—〇七五三)　昭和三年創立。鶴岡八幡宮の境内にあり、鎌倉およびその周辺の社寺・個人寄託による国宝・重文を含む古美術品をはじめ、工芸・歴史資料を展示。年四回ほどの特別展観をおこなう。

掬粋(きくすい)**巧芸館**　山形県東置賜(おきたま)郡川西町中小松(〇二三八四—二—三一〇一)　酒造家井上庄七の収集になる日本・中国・朝鮮の古陶磁五〇〇点を収蔵。昭和七年四月創設されたが開館は二六年。観覧日は四月中旬から一一月まで。毎月末三日間休館。

驥山館(きざん)　長野市篠ノ井芝沢(〇二六二—九二—〇四四九)　書家川村驥山の五歳～八八歳の作品八〇点を展示する。昭和三七年五月開館。

北野美術館　長野市若穂綿内七九六三(〇二六二—四二—四七五七)　実業家北野吉登のコレクションにより昭和四三年三月開館。明治以降の絵画を主に展示する。

京都国立近代美術館　京都市左京区岡崎円勝寺町(〇七五—七六一—四一一一)　国立近代美術館の京都分館として昭和三八年開館、四二年現在の名称となる。工芸を中心に近代美術に関する作品その他の資料を収集、保管展示、これに伴う調査研究をおこなう。現代的テーマによる展覧会を年約一〇回開催。

京都国立博物館　京都市東山区茶屋町五二七(〇七五—五四一—一一五一)　明治二八年片山東熊の設計で現在地に設立、同三〇年、帝国京都博物館として開館された。大正一三年、皇太子成婚記念として京都市へ下賜、その後昭和二七年、京都市より国へ移管、文化財保護委員会の所管のもとに京都国立博物館となる。昭和四一年、旧館西側に新館を開館。所蔵品は『餓鬼草紙』『山水屏風』『天橋立図』の国宝絵画をはじめ多岐にわたり、京都古社寺の寄託品に名品が多い。

熊本県立美術館　熊本市二の丸二(〇九六三—五二—二一一一)　昭和五一年三月開館。県下の装飾古墳の復原展示や、熊本にゆかりの美術品を常陳。

倉敷考古館　倉敷市中央一—三—一三(〇八六四—二二—一五四二)　昭和二五年開館。岡山県を中心にした考古学資料の系統的な展示を目的とし、それに中国古代、古代イラン、インカの遺品などを収蔵。

倉敷民芸館　倉敷市中央一—四—一一(〇八六四—二二—一六三七)　岡山県民芸協会の事業の一として、昭和二三年一一月開館。近県を中心に日本全国、朝鮮、台湾その他、西洋・東洋の民芸品を収集展示。

群馬県立近代美術館　高崎市岩鼻町二三九(〇二七三—四六—五五六〇)　明治百年記念事業として構想され、昭和四九年一〇月開館。山崎種二の寄付による日本美術展示室（山種記念館）がある。常設展示の収蔵品には群馬県出身の山口薫・福沢一郎らの作品を含む。

香雪美術館　神戸市東灘区御影町郡家字石野二八五—二(〇七八—八四一—〇六五二)　村山龍平（香雪）の収集した東洋古美術を保管・展示する。昭和四七年三月、財団法人として発足し、翌四八年一一月、香雪の四十年祭を期して開館した。毎年、春秋二期、年間一五〇日公開している。

神戸市立南蛮美術館　神戸市葺合区熊内町一—八—二一(〇七八—三三一—三〇四三)　南蛮美術の著名な収集家、池長孟のコレクションが、建物、所蔵品とともに神戸市に寄贈され、昭和二六年発足。四二年現在の名称に改称。八月休館。

国立西洋美術館 東京都台東区上野公園七—七(〇三—八二八—五一三一) 昭和三四年六月開館。建物はフランスの建築家ル・コルビュジエの設計。収蔵品の基礎をなすのは第一次大戦前後、松方幸次郎が渡欧のさい収集したコレクションで『考える人』『地獄の門』『カレーの市民』などロダンの代表作五〇余点や、絵画ではモネ、ルノアールなど。

五島美術館 東京都世田谷区上野毛三—九—二五(〇三—七〇三—〇六六一) 実業家五島慶太が収集した数百点に及ぶ東洋古美術をもとに昭和三五年四月一般公開。『源氏物語絵巻』をはじめ国宝・重文多数を所属。一定テーマのもとに展示し、春と秋には特別展観を開催。

金刀比羅宮博物館 香川県仲多度郡琴平町八九二(〇八七七—七五—二一二一) 明治三八年創立。金刀比羅宮所蔵の書画、刀剣、古文書を宝物館に、学芸参考館に高橋由一の作品を、書院に応挙の絵を収蔵。無休。

埼玉県立博物館 大宮市高鼻町四—二一九(〇四八六—四一—〇八九〇) 埼玉百年記念事業の一つとして昭和四六年一一月開館。原始からの埼玉の歴史を考古・民俗資料と、古美術によって総合的に観察できるように展示している。

佐賀県立博物館 佐賀市城内一—一五—二三(〇九五二—四四—三九四七) 昭和二六年設置の佐賀県文化館が、同三五年に博物館として登録、同四五年六月、新館を竣工して一〇月に開館。考古・歴史などの資料のほか、古伊万里・有田陶磁器の貴重なものが多い。

サントリー美術館 東京都港区元赤坂一—二—三東京サントリービル(〇三—四七〇—一〇七三) 洋酒メーカーのサントリーが社会文化事業の一つとして昭和三六年一一月設立。昭和五〇年五月、現在地に移転再開した。衣食住の生活美術に重点をおく日本の古美術を常陳するほか、テーマ別の特別展を随時開催。

島根県立博物館 松江市殿町一(〇八五二—二二—五七五〇) 昭和三四年一〇月開館。永久寄託品の元紀州徳川家所蔵、わが唯一といわれる古代雅楽器コレクション二五〇点が有名。

書道博物館 東京都台東区根岸二—一〇—四(〇三—八七二—二六四五) 昭和一一年開設。書家で画もよくした中村不折が四〇年にわたって収集した日本・中国の書道に関する参考品一万二〇〇〇点余を収蔵。

市立旭川郷土博物館 旭川市四区一条一(〇一六六—五一—七七八六) 昭和二七年七月開館。北海道上川地方のアイヌ関係の民族・考古学資料を中心に、旭川出身の中原悌二郎の彫刻などを収蔵。建物は明治三五年建設の旧偕行社で、明治洋風建築の遺構。

諏訪市美術館 諏訪市湖岸通り四—一—一四(〇二六六—五二—一二一七) 昭和一八年、生糸業者片倉館付属の美術館「懐古館」として建築され、昭和三一年五月、市に寄付された。油絵、日本画、彫刻、工芸のほか諏訪地方出土の考古学資料を陳列。

仙台市博物館 仙台市川内三の丸跡(〇二二二—二五—二五五七) 伊達家一三代三〇〇年に及ぶ美術工芸・古文書などが伊達家から寄贈され昭和三六年一〇月開館。ローマ使節支倉常長将来品・林子平関係資料など。

草雲美術館 足利市緑町二—三七六八(〇二八四—二一—三八〇八) 明治の文人画家田崎草雲の絵画・書跡・遺品の収集・保存・公開のために昭和四三年二月開設。草雲旧宅「白石山房」の門内にある。

高岡市立美術館 高岡市古城一—五(〇七六六—二三—二〇三三) 市制八〇周年、開町三六〇年を記念して昭和四五年六月創立。歴史、考古学、民俗、産業の各資料を常時陳列。特別展も随時開催。

高輪美術館 長野県北佐久郡軽井沢町長倉・芹ヶ沢二一四〇(〇二六七四—六—三〇三〇) 実業家堤康次郎の収集品を保存展示する目的で、昭和三七年一一月東京高輪に開館。五六年八月前記の場所に移転。新館では主に現代美術の収集展示に力を注いでいる。

致道博物館 鶴岡市家中新町一〇—一八(〇二三五—二三—一一九九) 庄内旧藩主酒井家の邸宅「致道館」の土地と建物、酒井家伝来の品をもとに、昭和二五年設立。武具、書画のほか旧藩校致道館資料、庄内地方の考古資料、民俗資料を所蔵。構内に旧鶴岡警察署、田麦俣民家、旧西田川郡役所を移築保存。

千葉県立美術館 千葉市中央港一—一〇—一(〇四七二—四二—八三一一) 昭和四九年一〇月開設。近代・現代の日本画・洋画(浅井忠・椿貞雄ら)を収蔵。

彫刻の森美術館 神奈川県足柄下郡箱根町二の平(〇四六〇—二—一一六一) 昭和四四年の開設。芝生に囲まれた三万三〇〇〇平方㍍の野外展示場と、一〇〇〇平方㍍の室内美術館をもつ彫刻専門の美術館。

長府博物館 下関市長府川端町二—六—一(〇八三二—四五—〇五五五) 昭和八年一〇月設立。当初は尊攘堂と称し、明治維新前後の史料を収集陳列。戦後改称して郷土を中心とした歴史資料の収集保管をおこなう。

滴翠美術館 芦屋市山芦屋町六〇(〇七九七—二二—二二二八) 山口吉郎兵衛収集の古美術品をもとに、昭和三九年六月、財団法人山口文化会館の美術部門として開設。収集品のうちとくに京焼・紀州焼などの陶器類、人形、羽子板、かるた類のコレクションが知られる。

天理大学附属天理参考館 天理市布留一(〇七四三—六三—一五一一) 天理教二代真柱の発意により設立。収蔵品は中国、日本、朝鮮、中近東、エジプト、ペルシア、ギリシア、ローマの考古美術資料や南米インカの陶器、中央アジアのカーペットなど。また交通関係の資料は一九万三〇〇〇余点集められている。このうち民俗資料は公開されているが、その他の所蔵品の参観には所定の手続が必要。

東京芸術大学資料館 東京都台東区上野公園(〇三—八二八—六一一一) 昭和四年竣工の陳列館、同一〇年竣工の正木記念館、同四〇年竣工の付属図書館内一階ギャラリーと二階の平櫛田中記念室、この四つの展示場を所管する。一～三月、八月休館。

東京国立近代美術館 東京都千代田区北の丸公園三(〇三—二一四—二五六一) 昭和二七年一二月、東京京橋に開館したが、四四年六月前記の場所に新築移転。新館は石橋正二郎寄贈、谷口吉郎設計で、二—四階を近代美術の啓蒙と普及を目的とした所蔵品の常設場に、一階を企画展にあてる。

東京国立博物館 東京都台東区上野公園一三—九(〇三—八二二—一一一一) 明治四年、文部省所管として設立。わが国でもっとも歴史の古い博物館。日本古美術品を中心に考古資料、歴史遺物など約一〇万点を収蔵。本館、表慶館、東洋館、法隆寺宝物館のほか茶室、校倉などがある。収蔵品のうち日本美術関係は国宝・重文級の名品が多いため、随時陳列替えをおこなって交替で展示。常時展観のほか特別展を開催。

東京都美術館 東京都台東区上野公園八—三六(〇三—八二三—六九二一) 大正一五年に福岡県若松市の事業家佐藤慶太郎の寄金をもとに完成した府美術館は、戦中・戦後にかけて日展・院展・二科展などの有名展の会場として親しまれていたが、昭和五〇年九月から隣接地の新展示場に移転、これを機会に収蔵品の展示場も常設されて面目を一新した。

遠山記念館附属美術館 埼玉県比企郡川島町大字白井沼六七五(〇四九二—九七—〇〇〇七) 遠山元一収集の古代ガラス器、コプト裂などを収蔵。昭和四五年五月から一般公開を開始した。盛夏・厳寒時は休館。

常盤山文庫 鎌倉市笛田一九九三(〇四六七—三一—三六六六) 昭和二一年開館。菅原通済の収集になる禅林墨蹟、中世水墨画、上代仮名などを収蔵。三—七月、九—一一月の土曜日(午後一—四時)、日曜日、祭日(午前一〇—午後四時)のみ開館。入場無料。

徳川美術館 名古屋市東区徳川町二—二七(〇五二—九三五—六二六二) 昭和一〇年開館。財団法人徳川黎明会(東京都豊島区目白三)の所属機関。徳川義親の寄贈により、尾州徳川家に伝えられた重宝類、いわゆる「大名道具」をそのまま収蔵したほか、国宝『源氏物語絵巻』をはじめ、絵画・墨跡・陶器・染織品・武具など約一万点を所蔵。

徳島県博物館 徳島市新町橋二—二〇(〇八八六—二二—九〇一一) 昭和三四年一二月設立。収蔵品は考古・産業・科学・生物・地学など多方面にわたる総合博物館。重文指定の銅鐸や人形の名作がある。

栃木県立美術館 宇都宮市桜四—二—七(〇二八六—二一—三五六六) 昭和四七年一一月開館。川上澄生・清水登之の作品その他を常陳、随時企画展をおこなう。

鳥取民芸美術館 鳥取市栄町六五三(〇八五七—二二—五三〇三) 昭和二四年一二月設立。民芸研究家吉田璋也の収集した日本・朝鮮・中国・西欧の古い民具類を陳列。とくに鳥取地方の民芸を一堂に集めている。

長岡現代美術館 長岡市坂之上町二—一—一(〇二五八—三二—四四六七) 昭和三九年開館。収蔵品は駒形十吉のコレクションで、日本近代の洋画、世界各国の現代美術を中心に、良寛の書や小川芋銭の日本画を多数所蔵。二、三か月ごとに展示替えをおこなう。

長崎市立博物館 長崎市出島町九—二二(〇九五八—二五—五〇三七) 昭和一六年設立。開国史に関係ある郷土資料、キリシタン文化関係、鎖国時代の中国やオランダとの交易資料と、ギヤマン細工、中国古陶磁、絵画などを収蔵。

長野県信濃美術館 長野市城山公園内(〇二六二—三二—三〇七) 昭和四一年一〇月、財団法人として開館し、四四年六月県に移管された。郷土美術室に菱田春草・荻原守衛らの遺作・遺墨を展示するほか、考古資料展示の郷土資料室、二つの大展示室を有する。

奈良国立博物館 奈良市登大路町五〇(〇七四二—二二—七七七一) 明治二八年帝国奈良博物館として開館。のち奈良帝室博物館の時期を経て、昭和二二年宮内庁から文部省に移管。昭和二七年奈良国立博物館と改称、新発足した。陳列場は片山東熊設計の明治洋風建築(重文)であったが、昭和四九年、新陳列館を開館した。平常陳列は仏教美術を中心とし、収蔵品のほか、近畿諸社寺の委託出陳を展示。特別展では例年一〇月下旬から一一月初旬に開かれる正倉院展が恒例。

南蛮文化館 大阪市大淀区中津南通三—二(〇六—四五一—〇三三三) 北村芳郎収集のキリシタン南蛮美術品を保存・展示する私立美術館。毎年五月と一一月の二か月のみ開館。

西村博物館 岩国市横山二—一〇—二七(〇八二七—四一—〇五〇六) 昭和三八年開館。西村重則が収集した平安時代から江戸末期までの武具・装束・日常用具などを主体として、約六〇〇〇点を保存展示。年中無休。

日本工芸館 大阪市浪速区新川三—六—一九(〇六—六四一—六三〇九) 三宅忠一収集の日本民芸を保存展示のため、昭和三五年一〇月開設。日本現代の民芸品と古民芸品を収集展観する。

日本民芸館 東京都目黒区駒場四—三—三三(〇三—四六七—四五二七) 昭和一一年一〇月開設された日本最初の民芸館。民具をはじめ豊富な収集は、諸外国にまで及ぶ。一、二月は休館。

日本民俗資料館 松本市丸の内四—一 中央公園

内(〇三六四―二―〇二三三)　昭和四一年四月創立。昭和四三年四月開館。民俗、山岳、考古、歴史、美術などの資料を収集展示。

寧楽（ねいらく）**美術館**　奈良市水門町七四依水園(〇七四二―二二―一七三)　昭和一四年中村準策により設立。彼の収集による中国青銅器、古鏡、古印、宋磁、朝鮮陶器をはじめ重文『亦復一楽帖』などがある。美術展示は四四年三月に新館完成以来常設。

根津美術館　東京都港区南青山六―五―三六(〇三―四〇〇―二五三六)　実業家初代根津嘉一郎が収集した日本・東洋の古美術と、邸宅・庭園が遺贈され、昭和一五年発足。戦災を受けたが、三〇年現在の建物が完成し、常時陳列の美術館として公開。仏画・水墨画・写経・殷周青銅器などにすぐれ、光琳（こうりん）『燕子花（かきつばた）図屏風』、伝李安忠『鶉（うずら）図』などの国宝・重文も多い。

白鶴（はくつる）**美術館**　神戸市東灘区住吉山手六―一―一(〇七八―八五一―六〇〇一)　昭和九年開館。酒造家嘉納治兵衛収集の中国青銅器、陶磁器、奈良時代の写経、工芸品、刀剣などを収蔵。春秋二季展のほか随時特別展を開催。梅雨・盛夏・厳寒期は休館。

博物館蟹仙洞（かいせんどう）　上山市十日町字田中二七七(〇二三六七―二―〇一五五)　長谷川製糸所の先代長谷川兼三の収集を維持・管理するため昭和二六年五月開設、二八年に現在の建物が開設された。とくに漆工芸品・刀剣の収集にすぐれている。

箱根美術館　神奈川県足柄下郡箱根町強羅一三〇(〇四六〇―二―二六二三)　昭和二七年六月、世界救世教の岡田茂吉により設立。財団法人東明美術保存会箱根美術館として一般に公開。日本・中国その他の陶磁器を中心にして常設展示。

畠山記念館　東京都港区白金台二―二〇―一二(〇三―四四七―五七八七)　実業家畠山一清が収集した古美術の保存と公開のためにつくられ、昭和三九年一〇月開館。所蔵品は茶道に関係ある日本・東洋の陶磁器、茶器、絵画、墨蹟など。春期(四月一日―六月一五日)、夏期(七月一日―九月一五日)、秋期(一〇月一日―一二月一五日)、冬期(一月八日―三月一五日)に分けて公開。

浜松市美術館　浜松市松城町浜松城公園内(〇五三四―五四―六八〇一)　昭和四六年七月、市制施行六〇周年を記念して公開。内田六郎収集のガラス絵約一五〇点、広重の版画約一四〇点が寄贈されている。

BSN新潟美術館　新潟市一番堀通五九二四―一〇(〇二五二―二三―三九八一)　BSN新潟放送が昭和三九年五月に開設、四一年八月、同放送一五周年に現在地に独立開館。明治以降の日本画・洋画を主に収蔵。

兵庫県立近代美術館　神戸市灘区原田通三―八―三〇(〇七八―八〇一―一五九一)　県政百年記念事業として計画され、昭和四五年一〇月開館。近代・現代の日本画・洋画・版画・彫刻の収蔵品常設展示のほか、館独自の企画による特別展示を随時開催。

平野政吉美術館　秋田市千秋明徳町三―七(〇一八八―三三―五八〇九)　秋田の富豪平野政吉が収集した美術品のうち、六〇一点を財団法人に寄付して発足。昭和四二年五月開館公開。コレクションのなかでは、平野政吉と交友のあった藤田嗣治の一九三〇年代の作品が特色をなしている。

福井県立岡島美術記念館　福井市宝永三―一一―一三(〇七七六―二四―五一七〇)　昭和三三年八月、同県出身の岡島辰五郎が北米で多年収集した中国金銅仏、日本刀剣付属品などの金工品その他八八四点の美術品と建築費を寄贈して開設された。四〇年六月、山田保治の日本・朝鮮の民芸品二七七点も加えられた。

藤井斉成（せいせい）**会有鄰**（ゆうりん）**館**　京都市左京区岡崎円勝寺町四四(〇七五―七六一―〇六三八)　藤井善助の収集になる東洋古美術を藤井斉成会に寄付、美術館とした。主に中国の美術工芸品、学術資料を保存展観。毎月第一、第三日曜の午後のみ開館。一月、八月休館。

藤田美術館　大阪市都島区網島町一〇―三二(〇六―三五一―〇五八三)　昭和二六年三月創立。藤田伝三郎、平太郎の藤田家二代が明治・大正期に収集した東洋古美術を一般に公開展示する目的で、昭和二九年開館。絵画・彫刻・書跡約五〇〇〇点余を所蔵、『紫式部日記絵巻』『曜変天目茶碗』など国宝八点を含む。春秋の二期、開館。

ブリヂストン美術館　東京都中央区京橋一―一―一(〇三―五六三―〇二四一)　ブリヂストンビルの二階にあり、石橋正二郎の収集した内外の美術品を一般の鑑賞に供する目的で昭和二七年開館。印象派を中心とする一七世紀から現代に至る西欧画家の作品、および日本近代の油絵、彫刻などを常時展観する。

平安博物館　京都市中京区三条高倉(〇七五―二二一―〇八八八)　古代学協会創立十五周年記念事業として計画され、昭和四三年五月開館した。煉瓦造の建物は辰野金吾設計の明治洋風建築で重文指定。京都の先史遺品をはじめ、平安京の文化や生活を復原展示。

北海道立近代美術館　札幌市中央区北一条西一七丁目(〇一一―六四四―六八八一)　昭和五二年七月開館。E・ガレのガラス工芸や北海道出身作家の作品を収蔵。

北方文化博物館　新潟県中蒲原郡横越村大字沢海(〇二五三八―五―二〇〇一)　旧地主七代目伊藤文吉の邸宅とその所蔵品をもとに、昭和二〇年一〇月設立。日本・中国の陶磁器を中心に、民俗、考古、郷土資料を展示。邸宅は明治中期の建築で旧大地主制の遺構を示すものとして注目される。

本間美術館　酒田市御成町七―七(〇二三四―二四―四三一一)　昭和二二年、酒田の富豪本間家の別邸を美術館として開放。昭和四〇年五月、財団法人として新発足し、四三年新館増設。所蔵品は本間家の旧蔵品がほとんどである。また二万平方mの庭園は明治期の名園として有名。

正木美術館　大阪府泉北郡忠岡町忠岡中二―九―二六(〇七二五―二二―六〇〇〇)　正木孝之収集の東洋古美術を収蔵展示する美術館。財団法人。昭和四三年一〇月開設。収蔵品による常陳が主で、四月と一〇月に入替えをおこなう。

松永記念館　小田原市板橋五一七(東京連絡先〇三―二〇一―六六〇一)　昭和三四年一一月開設。松永安左衛門収集の仏教美術・茶道美術を一般に公開。公開日は毎年一一月二四～三〇日のみ。

三重県立博物館　津市広明町一四七(〇五九二―二八―二二八三)　昭和二八年六月開設。人文科学と自然科学の両部門に分かれ、人文科学部門では歴史・考古・民族の三つに分類され、古墳出土の塼仏、伊勢朝熊山経塚出土の資料など、一見の価値を有する。

宮崎県総合博物館　宮崎市神宮二―四―四(〇九八五―二四―二〇七一)　神宮徴古館の名称で明治四二年開設され、昭和二六年県立博物館となった。縄文から古墳時代の遺物が多い。

毛利博物館　防府市多々良一―一五(〇八三五―二二―〇〇〇一)　毛利家所蔵の古文書・美術工芸品・衣服調度・武具などを、明治百年を記念して家屋・庭園とともに財団法人防府毛利報公会に寄贈、公開展示のために設置された。収蔵品のなかでは国宝の雪舟筆『山水長巻』が有名である。

山形美術博物館　山形市大手町一―六三(〇二三六―二三―三〇九〇)　県内文化施設の充実をはかり、昭和三九年創設、四三年新館増築。新海竹太郎の彫刻、高橋由一の絵画、『奥の細道図屏風』を含む長谷川コレクションなどを収蔵公開する。

山種（やまたね）**美術館**　東京都中央区日本橋兜町二―三〇山種本館ビル(〇三―六六九―四〇五六)　山種証券の山崎種二が収集した日本画を一般公開する目的で、昭和四一年開館。近代から現代に至る諸大家の名作を収蔵、テーマによって展示。春秋二期に特別展開催。

大和文華館　奈良市学園南一―一一―六(〇七四二―四五―〇五四四)　昭和二一年、矢代幸雄の指導下に収集準備に着手し、昭和三五年、近畿日本鉄道創立五〇周年記念事業の一つとして開館。建物は吉田五十八設計による。収集品は日本・中国を主とした古代から現代に至る絵画・彫刻・書跡・工芸品。平常陳列のほか春秋二回の特別展を開催。

米沢市立上杉博物館　米沢市丸の内一―四―一三(〇二三八―二三―七三〇三)　昭和五年開設の米沢郷土館が前身で、新館舎完成とともに昭和四二年、現在の名称になった。民具・民芸品・古文書のほか洋画家椿貞雄をはじめ、郷土出身の作家の美術品も常設展示。

リッカー美術館　東京都中央区銀座六―二―三リッカービル(〇三―五七一―三二五四)　昭和四七年九月開館。リッカーミシンの創設者平木信二の浮世絵版画・日本画のコレクションの収蔵・公開を目的とする。テーマ別の常陳のほか、特別展を随時開催。

碌山美術館　長野県南安曇郡穂高町(〇二六三八―二―二〇九四)　碌山、荻原守衛の作品を展示。大正一〇年、生家南側に陳列場を設け、碌山館と名づけて公開したのに始まる。第二次大戦後、碌山美術館設立準備会が組織されて募金に着手、昭和三三年四月二二日、四九回碌山忌を記念して開館された。

和歌山県立近代美術館　和歌山市小松原通一―一和歌山県民文化会館内(〇七三四―三六―一三三二)　昭和三八年三月開館の和歌山県立美術館が、昭和四五年一一月、県民文化会館の竣工を期にその機能を近代美術館と博物館に分離した。収蔵品は明治以降の近代美術と現代美術が中心。

〈外　国〉

アクロポリス美術館（ギリシア） *Acropolis Museum* Acropolis Museum on the Acropolis Hill, Athens　アクロポリスに散乱していた古代の建築彫刻の断片を集めたギリシアの国立美術館。パルテノンの景観をそこなわないよう、南東一隅に低く建てられ、小規模ながら、ギリシアのアルカイックから古典盛期に至る名品を数多く陳列。とくに海外流出を免がれたパルテノンのフリーズの残りや、『アテナの浮彫』『クリティオスの少年』、アテナ神殿奉納の数体の『少女像(コレ)』は有名。

アテネ考古学美術館（ギリシア） *National Archaeological Museum* 44, Str., Patission, Athens　一八二九年、アイギナにギリシア全土の古代遺品を収集して創設。アテネが首都となるとともに美術品もアテネに移された。古代ギリシアの神殿を思わせる壮麗な建物で、現在四〇室を越える展示室を有し、ギリシア最大の国立美術館。収蔵品はテッサリア地方の新石器時代の出土品、キクラデス諸島出土の大理石像、ミュケナイの黄金製品など、先史時代からアルカイック、古典期、ヘレニズムに至る全古代ギリシア四〇〇〇年の歴史にわたっている。『パフィオの金杯』、アルテミシオン岬沖出土の『ポセイドン』の青銅像、『ヘゲソの墓碑』、アンティキュテラ沖出土の『青年像』などはとくに有名。

アムステルダム王立美術館（オランダ） *Rijksmuseum Amsterdam* Stadhouderskade, Ams-

terdam　オランダ派絵画を系統的に展示する世界的美術館。一八〇八年ナポレオンの弟ルイがアムステルダムの王宮の一部を美術館としたのにはじまり、その後各コレクションを買収して規模をひろげ、ネーデルランド王国の再建によって、国立美術館となった。一八八五年カイパース設計による今日の建物が竣工、開館。絵画部と、彫刻・工芸・東洋美術の二つの部門に分かれるが、主体は一五―一九世紀のオランダ派絵画の黄金時代を形成した風景画、風俗画の名作で、レンブラントの『夜警』、フェルメールの『手紙』、サロモンとヤコブの両ロイスダールの風景画など。

アムステルダム市立美術館（オランダ）*Stedelijk Museum, Amsterdam* Paulus Potterstr. 13, Amsterdam　一八九五年に建てられた。バルビゾン派の風景画、印象派の作品や、シャガール、ルオー、モンドリアン、マーレビッチ、ピカソなど一九世紀以降の近現代の絵画・彫刻を収蔵。ゴッホの作品は、一九七三年、ゴッホ美術館に移された。

アンカラ考古学博物館（トルコ）*Archaeological Museum of Ankara* Ankara, Turkey　一九二三年共和国が成立、首都がアンカラと決定されると同時に創設。共和国以後トルコの考古学者によって発掘された出土品を収蔵。アナトリアの旧新石器時代、初期青銅器時代、ヒッタイト、フリギアなどの出土品、楔形文字のタブレットなどは学術上にも重要資料。

アントワープ王立美術館（ベルギー）*Musée Royaldes Beaux-Arts d'Anvers* Plaatsnydérstraat 2, Anvers　一八四三年設立。一三八三年アントワープに設立された聖ルカ組合と、一六六四年設立の王立アカデミーの収集美術品を根幹とする。フランドル・ベルギー絵画の美術館として、ブリュッセル王立美術館と双璧。

アンブロジアーナ美術館（イタリア）*Pinacoteca Ambrosiana* piazza Pio XI 2, Milano　ミラノのアンブロジアーナ図書館に付属する美術館。ミラノ大司教のフェデリコ・ボロメ枢機卿の収集品によって、一七世紀初頭に創設。素描およびルネサンス絵画を所蔵。ギルランダイヨの板絵『キリストの降誕』、レオナルドの『音楽家の肖像』がある。

イスタンブール考古学博物館（トルコ）*Archaeological Museums of Istanbul* Sultanahmet, Istanbul　一八四六年創立。トプカピ宮殿に隣接。収蔵品はシュメール、アッカド、ヒッタイト、アッシリア、エジプト、ウラルトゥ、ギリシア、ローマ、ビザンティン各時代の出土品。『伝アレクサンダー大王の棺』をはじめとする多くの石棺、ベルガモンのメナス作『アレクサンダー大王像』やローマ時代の『若い体操選手の像』はとくに注目される。

イラク博物館　*Iraq Museum, Baghdad* Salhiya, Baghdad　一九二三年創立、一九六六年改編。採光・陳列が考慮された二階建ての近代建築。所蔵品は総計二〇万点を越え、新旧石器時代、シュメール、アッカド、バビロニア、アカイメネス、パルチア、ササン、イスラムの各時代にわたる。おもな作品にサルゴン王の像と推定される青銅の『支配者の頭部』、イシュタル門の彩釉煉瓦の『怪獣文浮彫』など。

印象派美術館（フランス）*Musée de Jeu de Paume* pl. de la Concorde, Paris　ルーブル美術館の北翼東端、チュイルリーの庭園にある別館。ジュ・ド・ポムの名で親しまれている。建物はナポレオン三世の命により設計され、窓の多い明るい部屋が印象派にふさわしいとして、一九四七年ルーブル所蔵品のうち印象派およびその先駆者の作品を展示。マネの『草上の昼食』『オランピア』、モネの『睡蓮』、ルノアールの『ムーラン・ド・ラ・ギャレット』ほかセザンヌ、ドガ、ゴーギャンなど近代絵画に影響を及ぼした名作も数多い。

ウィーン美術史美術館（オーストリア）*Kunsthistoriches Museum* 1010, Burgring 5, Wien　一八九一年開館。ハプスブルグ家の莫大な財宝と美術品を収蔵するため、ウィーン市のほぼ中心マリア・テレサ広場に建立された。デューラーやブリューゲル、マニエリズモの作品、オランダ、フランドル、ベネチア派など一五〇〇点の絵画、三五〇〇点のデッサンからなる絵画部を中心に、エジプト部、古代美術部、彫刻工芸部、古楽器・貨幣・メダル部、武器部など、世界最高の有数のコレクションを誇る。名品は数多いが、ジョルジョーネの『若い婦人の肖像、ラウラ』、ホルバインの『ジェーン・シーモア』、ブリューゲルの『バベルの塔』、ルーベンスの『毛皮をまとった女』など。

ウォーレス・コレクション（イギリス）*Wallace Collection* Manchester Sq., London W. 1　歴代のハートフォード侯の収集品を、子孫であるリチャード・ウォーレス卿がロンドンのハートフォード・ハウスに陳列。ウォーレス卿の死後、国家に寄贈され、一九〇〇年国立美術館として開館。収集品にはワトーの『音楽の集い』、レイノルズの『苺摘みの少女』、フラゴナールの『ぶらんこ』など絵画の名作がある。

ウフィーツィ美術館（イタリア）*Galleria degli Uffizi* piazzale degli Uffizi, Firenze　フィレンツェ市にあり、イタリア・ルネサンス絵画の収集では質量ともに世界最大。コレクションの歴史は一五世紀、メディチ家のコシモ・イル・ベッキョの収集にはじまる。その後も美術擁護者としての歴代メディチ家によって作品収集、制作依頼がなされ、コシモ一世時代にウフィーツィ宮に収蔵された。ウフィーツィ（事務所・政庁を意味するイタリア語）の名は、この建物が一五六〇年、ジョルジョ・バザーリの設計により、フィレンツェの旧政庁に隣接して建てられたことによる。一七三七年、膨大なコレクションはトスカナ大公国に寄贈されて公共の美術館となり、イタリア統一によって国立美術館となる。一八〇〇年コレクション中の考古学作品はフィレンツェの考古学博物館に、彫刻はバルジェロ美術館に移管。ウフィーツィは若干の古代彫刻を残すのみで、中核は一四―一六世紀のイタリア・ルネサンスの大作群で占め、他に一七、八世紀のイタリア派、北方ルネサンス絵画を収蔵。主要作品にはジョットの『玉座の聖母子』、フィリッポ・リッピの『聖母子と二天使』、ピエロ・デラ・フランチェスカの『ウルビーノ公の肖像』、レオナルドの分担加筆で知られるベロッキョの『キリストの洗礼』、ボッティチェリの『春』と『ビーナスの誕生』、レオナルドの『マギの礼拝』、ラファエロの『ひわの聖母』、ティツィアーノの『フローラ』など。

エルミタージュ美術館（ソビエト）*State Hermitage Museum* Dvortsovaya naberezhnaya, 34, Leningrad　ソ連最大の美術館。国内美術のロシア美術館に対し、国外美術を中心に展示。ピョートル大帝とエカテリーナ二世のコレクションを中核とする。一九一七年のロシア革命後は国有となり、二〇年一般公開。エルミタージュとは、フランス語で「隠者の庵」の意。ロシア歴代皇帝の住居であった冬宮に対する夏の宮殿。現在廊下で冬宮と接続され、ともに美術館となっている。冬宮はエリザベータ女帝（在位一七四一―六一）時代につくられ、白と淡緑のイタリア産大理石のバロック様式で、一八三七年焼失後再建。エルミタージュはエカテリーナ二世（在位一七六二―九六）がフランスのド・ラ・モートの設計で建設、各国の美術コレクションを買い入れ画廊とした。以後、歴代皇帝や美術管理者によってコレクションは続けられ、イタリア・ルネサンスからフランドル、スペイン、オランダ、フランスの一七、八世紀の名品が集められ、建物もそれに伴って増築改造された。現在の所蔵品は考古学的発掘品、工芸品も含めて二〇〇万点を越すといわれ、油絵八〇〇〇、デッサン四万、版画五〇万点。代表的な作品にはレオナルドの『ブノアの聖母』、レンブラントの一連の作品、ムリリョの『犬と少年』、一九―二〇世紀のフランス近代絵画、とくにフォーブ時代のマチス、ピカソの青からキュビスムにかけての作品は、代表作をほとんど網羅している。

オーストリア工芸美術館　*Österreichische Museum für angewandte Kunst* -1010, Stubenring 5, Wien　一八六四年創立。主要なコレクションは中国陶磁、ヨーロッパ磁器、イスラム染織品、キリスト教関係工芸品、デューラーの銅版画、ウィーン・ゼツェッションの諸作品など。

オーストリア美術館　*Die Österreichische Galerie* 1030, Prinz-Eugen-Str. 27, Wien　建築家ヒルデブラントによるバロック様式のベルベデーレ宮に所蔵されているコレクション。ハプスブルク家などの収集から成るオーストリア中世美術とバロック美術を主に、オーストリアの一九世紀美術も収蔵、一九〇三年に下宮に近代美術館を開設。一九二一年には美術史美術館所蔵の一九、二〇世紀美術が移管、陳列された。

オスロ国立美術館（ノルウェー）*National Gallery, Oslo* Universitetsgaten 13, Oslo　創設は一八三七年。一八八二年に古典主義様式の建物が建てられ、一九、二〇世紀のノルウェーの芸術家の作品を中心に収蔵展示。とくに『思春期』『マドンナ』などの一連のムンクの作品は傑出。

オリンピア考古学美術館（ギリシア）*Archaeological Museum, Olympia* Archaeological Museum, Olympia　ゼウスの聖地、オリンピック発祥の地オリンピアからの出土品を収める。発掘は一八七五年からドイツ考古学研究所によっておこなわれ、ドリス式神殿形式の美術館は一八八七年の開館。収蔵品はゼウス神殿のメトープ、破風彫刻、プラクシテレスの『ヘルメス』など数千点。

オールブライト・ノックス美術館（アメリカ）*The Albright-Knox Art Gallery* 1285 Elwood Ave., Buffalo, N. Y.　ナイアガラ瀑布に近いバッファロー市にあり、一八六二年の設立当初は、公共図書館の中に置かれた美術アカデミー付属機関であったが、一九〇五年ジョン・ジョセフ・オールブライトが現在の建物を寄贈し、三九年以後ノックス家の援助で現代美術の収集に力を入れ、六二年両者の名を冠した美術館名に改称された。若い現代作家の作品購入に意欲的で、アメリカでもっとも活力に富む現代美術館。所蔵品の中にはゴーギャンの『黄色のキリスト』、ミロの『アルルカンのカーニバル』などの有名作品を含む。

カイロ美術館（エジプト）*Egyptian Museum, Cairo* Midan El-Tahrir, Kasr El-Nil Cairo, Egypt　エジプト美術品の国外流出に対処して、オ

ーギュスト・マリエットがブーラクの古い建物に作品を陳列・保存したのが最初で、一八六三年正式に開館。その後、収集品の増加により、ギゼーの宮殿に移され、一九〇二年、カイロのナイル河畔に新築された現在の建物に再度移転した。文化省古代局の管理下にあり、古代エジプト美術品の収集では世界でもっとも重要で、先史期からグレコ・ロマン初期にいたる約一〇万点の美術品を収集。なかでも古代エジプト彫像の『ラホテプとその妻ノフレト』『カフラ王像』、一九二二年イギリスの考古学者カーターによって発掘された『ツタンカーメン王のマスク』その他一連の作品は有名である。

カタルーニャ美術館（スペイン） *Museo de Bellas Artes de Cataluña* Palacio National, Parque de Montjuich, Barcelona バルセロナにあり、スペイン・ロマネスクの美術館として有名。カタルーニャ地方のロマネスク教会から集められた壁画、板絵、彫刻の宝庫である。なかでもタウルのサン・クレメンテ教会の壁画（一二世紀）はロマネスクの人体の観念化、抽象化の典型的な例として注目される。建物は一九二九年の万国博のパラシオ・ナショナールで、一九三四年開館。

カナダ国立美術館 *The National Gallery of Canada* Elgin and Albert Street, Ottawa, Ontario 一八八〇年創立。首都オタワにあり、ローン侯爵夫妻の援助で発足。一九一三年法人組織となり、一九六〇年、エルギン街の現在の建物ローン・ビルディングが新築完成して面目を一新した。所蔵品は一四—二〇世紀のヨーロッパ絵画、彫刻、一八—二〇世紀のカナダの絵画、彫刻、版画、デッサン、インダストリアル・デザインなど。常設展示のほか近代・現代の各種特別展を開催。

カピトリーノ美術館（イタリア） *Museo Capitolino* piazza del Campidoglio, Roma ローマのカピトリーノ広場に面して建つ建物は、ミケランジェロによって設計され、一七世紀の中ごろ完成。シクストゥス四世の古代彫刻のコレクションを中心に、ギリシア、ローマの彫刻を収蔵。

カルカッタ博物館（インド） *Indian Museum, Calcutta* 27, Jawaharlal Nehru Rd., Calcutta ベンガルのアジア協会の尽力によって一八一四年開設されたインド最初の近代的博物館。現在の建物は一八七五年完成。動物、民俗学、地質学、考古学、美術・工芸の五部門から成り、とくに美術および考古学関係の卓越したコレクションで有名。先史時代からムガル帝国時代に至る作品が網羅され、代表的なものにシュンガ王朝の『欄楯柱のヤクシニー像』『鹿本生浮彫図』、ヒンズー教美術の『パールバティ像』など。

ガン美術館（ベルギー） *Musée des Beaux-Arts, Gand* Gand 一九、二〇世紀のベルギー絵画を主体とし、一七世紀オランダ派、一九世紀フランス風景画、ブリュッセル・タペストリーなども所蔵。ボッシュ、ルーベンスなどの作品がある。

ギメ美術館（フランス） *Musée Guimet* 6, pl. d'Iéna 16e, Paris アジア美術を主とする美術館。リヨンの実業家エミール・ギメはパリとリヨンに二つの美術館を発足させたが、そのコレクションを基礎に、パリの美術館は一九四五年正式に国立ギメ美術館となる。同時に政府所有のアジア関係の美術品をすべてここに統合。日本美術部も東京国立博物館との交換により充実をはかっている。

ギュスタブ・モロー美術館（フランス） *Musée National Gustave Moreau* 14, r. de la Rochefoucauld 9e, Paris 一九世紀末の幻想的、象徴主義的画家モローの遺言で、彼の邸宅およびアトリエの作品すべてがフランス政府に寄贈され成立。初代館長はモローの弟子ルオー。『踊るサロメ』『一角獣』などの油彩七九二点をはじめ水彩、素描などを収蔵。

グッゲンハイム美術館（アメリカ） *The Solomon R. Guggenheim Museum* 1071 Fifth Ave. New York, N. Y. 鉄鋼界の大立て者ソロモン・グッゲンハイムが、現代美術の奨励振興を意図して、一九三七年設立した財団によって維持。現在の建物はフランク・ロイド・ライトの設計で一九五九年完成移転。大きな蝸牛状の外観と吹き抜け天井を回る螺旋状の展示場で有名。所蔵品は現代美術とくに二〇世紀の非具象・抽象系作品で充実し、なかでも一八〇点収蔵するカンディンスキーや、クレー、シャガール、フランツ・マルク、彫刻のブランクーシなど、質量ともに優れる。美術館活動の面でアメリカ現代美術の中心的存在で、各種の企画展のほかグッゲンハイム賞国際美術展を催し、現代美術の発展啓蒙に積極的な姿勢を示す。

クリーブランド美術館（アメリカ） *The Cleveland Museum of Art* 11150 East Boulevard, Ohio 一九一三年創立、一六年開館。全米七大美術館の一つに数えられるが、民間からの資金に恵まれ、歴史的資料よりも美術史上の名品を収集・購入することを方針とし、精選された収蔵品は近来とみに充実。また東洋美術にも関心を示しているのがこの美術館の特色の一つ。一九五八年新館増設。グレコの『磔刑図』、ルーベンスの『イサベラ・ブラント像』、ドガの『踊り子のフリーズ』、推古朝の『半跏思惟像』など、名作多数を収蔵。

クリュニー美術館（フランス） *Musée de Cluny* 6, pl. Paul Painlevé 5e, Paris ヨーロッパ中世美術を主体とする美術館。中世、ルネサンスの工芸の愛好家ソムラールのコレクションを基礎とし、一八四三年発足。絵画、象牙彫、七宝、タペストリー、ステンドグラスなど。

グレコ美術館（スペイン） *Museo y Casa del Greco* Muses y Casa del Greco, Toledo バセオ・デル・トランジトの丘上にあり、スペイン一四世紀の典型的な王宮の一部であるエル・グレコの住居を改造し、『トレドの景観と地図』『シエナの聖ベルナルディーノ』など、主としてグレコ晩年の作品を中心に展示。

クレムリン美術館（ソビエト） *State Museums of the Moscow Kremlin* Moskwa クレムリン宮殿の一部の武器庫（一八四四—五一年の建築）に旧帝室所蔵の武器、工芸品、貴金属工芸を所蔵。主要作品に一五世紀はじめの『大天使ミカエル』、イワン雷帝やピョートル大帝の王冠など。

クレーラー・ミュラー美術館（オランダ） *Rijksmuseum Kröller-Müller* Nationale Park de Hoge Veluwe, Otterlo オッテルローのフェルベ国立自然公園内に位置し、ベルギーの建築家ヘンリー・バン・デ・ベルデの設計による近代的な建物で、一九三六年完成。クレーラー・ミュラー夫人のコレクションが国に寄贈されたもの。所蔵品は主としてオランダの近代絵画で、なかに『夜のカフェテラス』『糸杉と星の道』など二七〇点にのぼるゴッホの作品が含まれる。

故宮博物院（中国） 同名のものが北京と台湾にあるが源は一つで、一九二五年一〇月一〇日、北京の紫禁城後半に設立。この地は清の歴代皇帝が私生活を営んだ後宮の跡で、廃帝宣統帝が出宮したあと、弁理清室善後委員会の調査委員によって宮殿の物品が整理され、一般に公開された。書籍、書、画、陶磁、金銀工芸品、服飾、染織、家具など宮廷の所蔵品数十万点は、奉天、熱河の両行宮の宝物とともに各宮殿に分類して陳列された。一九三一年、満州事変が起り、これらの重要な美術品・書籍は国民政府の手により、各地に分送して保存された。戦争終結後おこった国共の戦争により、一九四九年、数万点が台湾に移され、六五年一一月、台湾の台北に故宮博物院が成立し、美術品を展示。一方、北京の故宮博物院は一九四九年人民政府成立以来、残留の美術品に新たに集められた数万点を加えて再開。各宮殿は修繕を加えられて盛時の美観を取戻した。中国歴代皇帝の文物収集には、漢代の散逸文献、南北朝・清代の書画、宋代の古銅器などがあり、清代は乾隆帝によって収集されたものがほとんどである。

ゴッホ美術館（オランダ） *Rijksmuseum Vincent van Gogh*, Paulus Pofferstr. 7, Amsterdam アムステルダム市立美術館のゴッホのコレクションをもとに一九七三年六月開館。二二〇点の絵画、五〇〇点の素描、七〇〇通の書簡を収蔵。

コートルド美術館（イギリス） *Caurtauld Institute Galleries* Woburn Square, London W. C. 1 ロンドン大学の美術史研究所であるコートルド美術研究所の付属美術館。一九五八年一般公開。収集品の中にはマネ晩年の傑作『フォリー・ベルジェールの酒場』、ルノアールの『桟敷席』、ゴッホの『ひまわり』などがある。

コプト美術館（エジプト） *Coptic Museum, Cairo* St. George St., Cairo コプト美術の工芸品、金属器、陶器、象牙彫、とくにコプト織で知られる染織物などを立体的に展示。

コペンハーゲン国立美術館（デンマーク） *National Museum, Copenhagen* 12, Frederikoholms Kanal, K, Copenhagen 一八〇七年、王命により王家のコレクションを主体として設立。民俗学的、考古学的資料を主体とし、人類学部門は世界でも最初の収集展示。

コルマール美術館（フランス） *Musée d'Unterlinden, Colmar* Colmar (Haute-Phin) アルザス・ロレーヌ地方の美術館。建物はドミニコ派の修道院。グリューネワルトの祭壇画で名高い。

コンデ美術館（フランス） *Musée Condé Chantilly* Musée Condé, au Château, Chantilly 一八八六年コンデ公家のシャンティーイのシャトーと絵画の収集品をもとに発足。一六世紀肖像画の大コレクションであるサザーランド公コレクションをはじめ、一八世紀フランス派、その他青銅、陶器、貴金属工芸も多い。ランブール兄弟の『ベリー公のいとも豪華なる時禱書』はとくに有名。

サン・パウロ美術館（ブラジル） *Museum de Arte de São Paulo* Rua 7 de April No. 230, 2. andar, São Paulo 一九四七年アッシス・シャトーブリアンの努力により創立。ジョット、フェルメール、ピカソにいたるヨーロッパの絵画やマジョリカ陶器、個人コレクションを所蔵。

サン・マルコ美術館（イタリア） *Museo di San Marco* piazza San Marco, Firenze 旧ドミニコ派のサン・マルコ修道院に設立され、フラ・アンジェリコの壁画『受胎告知』が名高い。

シカゴ美術館（アメリカ） *Art Institute of Chicago* Michigan Ave. at Adams St., Chicago 一八七九年設立。美術学校と演劇学校を併設

する美術研究所で、中世より現代までの絵画一三〇〇点をはじめ、版画、工芸、東洋美術などを展示。とくにパーマー夫人の印象派絵画やバーレット・コレクションによって、近代フランス絵画のコレクションとしては、フランス以外ではもっとも充実した質量を持つ。ドガ、ルノアールのほかスーラーの大作『グランド・ジャットの日曜日の午後』がある。また日本の浮世絵版画の収集でも名高い。

スウェーデン国立博物館 *Nationalmuseum Stockholm* Södra Blasieholmshamnen, Stockholm　北欧最古の美術館。一七九四年公開。当初、王宮の一部に美術工芸品が展示されたが、一八五〇—六六年に建造された現在の建物に移る。収蔵品はレンブラントを中心としたオランダ、フランスの一七、八世紀の絵画、一七世紀—現代のスウェーデンの美術工芸品などで、北欧における装飾美術の宝庫といわれる。近くにフォーブ以降のフランス近代絵画のコレクションを納めた近代美術館を付設。

大英博物館（イギリス） *British Museum* Great Russel St., London W. C. 1　国立図書館と国立美術館から成る世界最大の博物館の一つ。一七五九年開館。一七五三年国会の議決により、国家の財産に帰属していた図書、歴史資料、美術品をもとに発足。英王室や篤志家の寄贈、管理委員会の購入によりコレクションも増大したので、必要な空間と秩序ある分類配列をはかるため、油彩画はナショナル・ギャラリーに、自然史コレクションは南ケンジントンの自然史博物館に移し、現在、民俗学部、古代エジプト部、古代西アジア部、古代ギリシア・ローマ部、古代と中世イギリス部、東洋部、版画と素描部、写本部および約六〇〇万冊を擁する図書部から構成される。代表作品としては、アテネ、パルテノン神殿の『三女神』に代表される数多くのギリシア古典彫刻、エジプトの『死者の書』、初唐の『樹下説法図』が注目される。

ダマスカス国立博物館（シリア） *National Museum, Damascus* r. Rida Said, Damascus　一九一九年創立。建物は後方にシリア大学を擁し、前方庭園に古代彫刻を配する。収蔵品は、古代オリエントからイスラム期の遺品、ギリシア、ローマ、ビザンティンの遺品からなり、とくにドゥラ・ユーロポスの壁画を含む多くの出土品、パルミラのモザイク絵画など学芸的に高い価値をもつ。

チューリヒ美術館（スイス） *Kunsthaus Zürich* Heimplatz 1. Zürich　一七八七年設立。スイスの建築家カール・モーザーによる現在の建物は一九一〇年の建築。収集品は一五世紀から現代までのスイスの芸術家の作品を中心とし、八〇点のホドラーのほか、一九、二〇世紀の近代画家の小品多数。ドーミエの彫刻『ラタポアル』、セザンヌの『パレットを持つ自画像』、またスイスの生んだ著名な彫刻家ジャコメッティの一室がある。

テート・ギャラリー（イギリス） *Tate Gallery* Millbank, London S. W. 1　ヘンリー・テート卿によって建てられ、一八九七年開館。ターナーが国家に遺贈した一八〇点の油彩画と一九〇〇点の素描と水彩画を含む、イギリスの一九世紀以降の美術が網羅されている。代表作品にホガースの『ホガース家の六人の召使たち』、ローレンスの『王女リーベン』、ゴッホの『椅子とパイプ』など。

デトロイト美術館（アメリカ） *Detroit Institute of Arts* 5200 Woodward Ave., Detroit　デトロイト市の管理による市民のための幅広い美術活動をおこなう美術研究所。現在の建物は一九二七年の建造。収蔵品のうちとくに重要なものは、初期フランドルの作品、ゴシック期の板絵、イタリア・ルネサンスの作品など。

テヘラン考古学博物館（イラン） *Archaeological Museum, Teheran* Sepah Au., Teheran　一九一七年創立。イランにおける考古学的発掘調査が進み、現在の形に編成。階下は先史時代の彩文土器、ルリスタン青銅器、アカイメネス王朝やササン王朝などイスラム以前の遺物資料が、二階にイスラム以降の陶器、ガラス器、染織品などを展示。主要陳列品には『ダリウス王謁見の図』、シャミ神殿の『パルチア貴人青銅立像』、ササン王朝の『帝王獅子狩り図文皿』、中国磁器の『アルダビル廟の遺品』など。

デルフォイ考古学美術館（ギリシア） *Archaeological Museum, Delphi* Archaeological Museum, Delphi　アポロン託宣の地、デルフォイの神域には古代ギリシア各都市国家から奉納された宝庫があったが、一八九三年フランス考古学研究所によって発掘。一九〇二年美術館が建設された。各時代のさまざまな流派の作品とおびただしい数の大理石碑銘は古代ギリシア研究の貴重な資料。

トプカピ宮殿美術館・図書館（トルコ） *Topkapi Saray Museum and Library* Sultanahmet, Istanbul　マルマラ海とボスポラス海峡を見下す崖上の広大な宮殿に、各スルタンの財宝、調度品、写本、ミニアチュールを多数展示。とくに世界最大といわれる宝飾品類、一万点に上る中国磁器の中には名器や大器が含まれる。図書室には、一七世紀初頭の『占いの書』の細密画のごとく、ペルシアやビザンティンと異なった絵画様式を見せている貴重書が少なくない。

トリニティ・カレッジ図書館（アイルランド） *Trinity College Library, Dublin* Trinity College Library, Dublin　アイルランド最古のカレッジの付属図書館。アイルランドの修道院から集めた写本、アッシャー・ライブラリーのコレクション購入により、アイルランド・ケルトの貴重な手写本五〇〇〇点を収蔵展示。

ドレスデン国立絵画館（東ドイツ） *Staatliche Kunstsammlungen (Albertinum)* 801 (Al), Geoge-Treu-Pl. 3, Dresden　ザクセン選挙侯のコレクションをもとに、アウグスト三世の積極的な努力によって、ツビンガー宮殿内に開設。第二次大戦中、相当数の作品が戦災で焼失したが、敗戦でソ連軍に接収されていた絵画が返還され、ツビンガーの再建をまって一九六〇年再開。ラファエロの『聖シストの聖母』、レンブラントの『画家とサスキア』など、ドイツおよびイタリア・ルネサンス、フランドル派のバロック絵画など多くの名作を収蔵。

トレチャコフ美術館（ソビエト） *State Tretyakov-Gallery* Lowruschinski per. 10, Moskwa　モスクワの富裕な市民パーベル・トレチャコフの、一八五六年ごろにさかのぼる収集が主体となり、一八九二年、弟のコレクションとともに建物を含むすべてをモスクワ市に寄贈。モスクワ市立トレチャコフ美術館が発足。革命後の一九一八年国有化。建物はワスネツォフの設計になる古代ロシアの宮殿様式を模したもの。収蔵品はロシアおよびソビエトの中世より現代に至る絵画を主体とし、とくに中世のイコン（聖画像）は質量ともに優秀。また、ペローフの『作家ドストエフスキーの肖像』、クラムスコイの『レフ・トルストイ像』、レーピンの『一五八一年一一月一六日のイワン雷帝とその息子イワン』、スリコフの『貴婦人モローゾワ』など、一八七〇年代におこったロシア民主主義美術運動の作家たちの重要作を所蔵する。

ナショナル・ギャラリー（アイルランド） *National Gallery of Ireland* Leinster Lawn, Merrion Sq., Dublin　イタリア・ルネサンスをはじめヨーロッパ各時代各派の作品を所有し、またアイルランド絵画の一大コレクションを所蔵。一八五四年創設、一般公開は一八六四年。

ナショナル・ギャラリー（アメリカ） *National Gallery of Art, Washington* 6th St. and Constitution Ave., Washington　首都ワシントンにある西洋絵画専門の大美術館。「ワシントン国立絵画館」ともいい、一九二〇年代に実業家アンドリュー・メロンが首都にふさわしい美術館の必要を感じて独自で美術品を収集したのがはじまり。その後ソ連のエルミタージュ美術館の名品を購入し、これらすべてを一九三六年国家に寄贈することで発足。四一年に完成された世界最大の総大理石造の美術館に収蔵された。またクレス、ワイドナー、チェスター・デイル、ブルース夫人、ローゼンウォルトらのコレクションを吸収し、名実共に世界有数の美術館となる。三万点を越す収蔵品は、時代別、国別、寄贈者別に整理展示され、内容・施設ともに数あるアメリカ美術館中の最高を誇る。諸大家の傑作数多く、ヤン・ファン・アイク『受胎告知』、ファン・デル・ワイデン『貴婦人の肖像』、レオナルドの『ジネブラ・デ・ベンチ像』、ティツィアーノ『鏡を見るビーナス』、グレコの『ラオコーン』、フェルメールの『赤い帽子の女』と『フルートをもつ女』、ピサロ『イタリア通り』、モネ『ルーアン聖堂』の連作、ピカソ『大道芸人』などがある。

ナショナル・ギャラリー（イギリス） *National Gallery* Trafalgar Sq., London W. C. 2　一八二四年に発足。トラファルガー広場に面したギリシア古典様式の現在の建物は一八三八年に完成。政府の管理委員会による購入と、多くの遺贈でコレクションは増加し、さらに大英博物館の油彩画、テート・ギャラリーのフランス印象派の作品が移管されて、ヨーロッパ各時代各画派の絵画作品を網羅する世界でもっとも充実した絵画館となった。ファン・アイクの『アルノルフィニ夫妻の像』、レオナルドのカルトーン『聖アンナと聖母子』、エル・グレコ円熟期の作品『宮から商人を追い払うキリスト』、レンブラントの『水浴する女性』、オランダ風景画の代表作ホッベマの『ミッデルハルニスの並木道』、ターナーの『雪嵐』など名品が数多く収蔵されている。

ナポリ国立美術館（イタリア） *Museo Archaeologico Nazionale* via museo 18, Napoli　ナポリ市中心部の美術館広場にあり、一八二二年現在地に開設。建物は一六世紀末の宮殿を改築したもの。収集の歴史はパウルス三世によるファルネーゼ家の旧蔵品の継承にはじまり、一八世紀ブルボン王朝の遺品を加え、さらにギリシア、ローマ、とくにポンペイおよびその周辺の発掘品がすべてここに集中している。収蔵品のうち、ギリシア古典期ではローマ時代の模刻が多くあり、ヘレニスティック期、ローマ時代初期の作品とともに本館の中核をなす。モンドラゴーネ出土の『アフロディテ』、ノラ出土の水甕『トロイア陥落』、ポンペイ出土の『戦うアレクサンダー大王』などのモザイク群は有名。

西ベルリン国立美術館（西ドイツ） *Staatriche Museen, Preuseischer Kulturbesity, Berlin* Berlin 33 (Dahlem), Arnimalle 23-27　プロイ

セン文化財の国立博物館、通称ダーレム博物館。先史時代から現代に至るほとんど全世界にわたる美術品と文化遺産を網羅。建物は市の中心部からやや離れたダーレムにある。古代部、オリエント部、エジプト部、民俗学部は一九世紀以来の現地調査と発掘により充実、シュリーマンのトロイ発掘の遺品を含む。絵画部と彫刻部は世界有数のコレクションを誇り、一九六八年絵画部のために新しい絵画館が建てられ、戦前からの印象派、ドイツ表現主義、その他の二〇世紀絵画と彫刻に加えて現代美術が急速にととのえられている。代表作品にアマルナ美術の典型的作品『王妃ネフェルティティ像』、ドメニコ・ベネチアーノの『若い貴婦人の肖像』、レンブラントの『金色の兜の男』など。

ニューデリー美術館（インド） *National Museum of India, New Delhi* Janpath, New Delhi 正式開館は一九六〇年一二月。建物は一九六〇年完成した八角形の三階建。考古学、美術、人類学の三部門に、保存・出版などの付属部門をもつ。収蔵品は一九四七―四八年にロンドンで開催されたインド美術大展覧会の出陳作品の一部を中核とする。代表的なものに、インダス文明ハラッパー文化期の青銅小像『踊り子像』『雄牛の像』、クシャン王朝の『ブッダ坐像』、グプタ王朝の『ブッダ立像』『ビシュヌ神像』、チョーラ王朝の『踊るシバ神像』、ムガル帝国の紙本彩色ラージプト画などがある。

ニューヨーク近代美術館（アメリカ） *Museum of Modern Art,* 11W. 53rd St. (19), New York, N. Y. 一九二九年ニューヨーク市高層オフィスの一四階に創立開館し、三九年に五番街の現在地に独立の美術館を建造。庭園に近代彫刻の代表作を展示し、ビル街のオアシスの趣を呈す。創設当初より美術品の収集だけでなく、現代の視覚芸術を啓蒙指導する目的をもつ新しいタイプの美術館として、絵画、彫刻のみならず、写真、建築、ポスター、商工業デザイン、映画フィルムなどの優秀作品を収集展示するほか、一階会場では特別企画展覧会を開催。さらに映画上映、出版活動、美術図書館の開設、作品貸出しなど、活動範囲はきわめて広くかつ多彩。所蔵品は二万点を越すが、なかでもモネの『睡蓮』、アンリ・ルソーの『眠れるジプシー』、ゴッホの『星月夜』、ピカソの『アビニョンの娘たち』、ダリの『風景・記憶の固執』などは有名。

バーゼル美術館（スイス） *Kunstmuseum Basel* St. Albangraben 16, Basel (BS) 4000 一六六二年設立。一八二三年公立美術館として公開された。収集品の中核をなすのはアメルバッハ家のコレクションでホルバインはじめ一五、六世紀のドイツ絵画、全時代にわたるスイス美術、一九、二〇世紀の近代絵画の三部門に分かれる。一九三六年、ロマネスク様式の現代の建物に収容。所蔵作品にはグリューネワルトの『十字架磔刑』、ホルバインの『妻と二人の子ども』、ゴーギャンの『タ・マテテ』、ココシュカの『風の花嫁』など。

バチカン美術館 *Museo Vaticano* Vaticano City, Vaticano 通常バチカン美術館とよばれるものは、(1)ピオ・クレメンティーノ、(2)キアラモンティ、(3)グレゴリアーノ・エトルスコ、(4)グレゴリアーノ・エジチアーノ、(5)サイロ、(6)絵画館をさすが、ほかにボルジアの間、システィーナ礼拝堂など、バチカン宮が一つの巨大な美術館の趣があり、歴代教皇の収集、制作依頼などによる美術品の宝庫で、とくに有名なものをあげれば『クニドスのアフロディテ』(ローマ時代模刻)、『ラオコーン群像』(前一世紀)、ミケランジェロの『最後の審判』、ラファエロの『アテネの学堂』などがある。

パリ国立近代美術館（フランス） *Musée National D'Art Moderne* 13, av. du Président Wilson, Paris 16e パリにおける現代美術の中心的展示施設。一九四七年設立。建物は一九三七年のパリ万国博の美術工芸館を使用。収蔵品は旧リュクサンブール美術館のコレクションを基礎とするが、作者の生誕一〇〇年未満のものに限定しているのが特色。外国派現代作家の作品も含め、絵画約四五〇〇点、彫刻約一五〇〇点、デッサン三五〇〇点あまり、近代、現代とくにナビ派から今日に至るフランス現代絵画の流れを見ることができる。

パリ国立図書館（フランス） *Bibliothèque Nationale, Paris* 58. r. de Richelieu 2e, Paris 一九二六年設置された国立図書館協議会の本部として発足。歴代フランス王の収集を中核とするが、一三万六〇〇〇部にのぼる手写本部は、中世、オリエント、ギリシア、ラテンの手写本の収集としては質量ともに世界最大、手写本芸術の宝庫といわれる。

パリ装飾美術館（フランス） *Musée des Arts Décoratifs, Paris* 107-109, r. de Rivoli, Palais de Louvre, Paris フランスの代表的な工芸、応用美術専門の美術館。一八七七年設立。ルーブル宮の北西隅にあり、コレクションは約五万点、タペストリー、小彫刻、家具、陶器、ガラス、貴金属工芸品など、一二世紀から現代に至る工芸芸術を集めている。

バルジェロ美術館（イタリア） *Museo Nationale Bargello* via del Proconsolo 4, Firenze 一五世紀のトスカナ派、フィレンツェ派の彫刻、工芸を中核とする美術館。パラッツオ・デル・バルジェロまたはパラッツオ・デル・ポデスタと呼ばれる。建物はフィレンツェ市の最初の行政官（ポデスタ）のために建てられた邸で、のち警察長官（バルジェロ）の館となった。その後、修復して国立美術館に指定。ルネサンス彫刻の宝庫として知られ、ミケランジェロの初期の作品『バッカス』やチェリーニの『コシモ一世像』、ボローニャの『メルクリウス』、ブルネレスキとギベルティの競作で名高い『イサクの犠牲』などがある。

バルラフ・リヒアルツ美術館（西ドイツ） *Wallraf-Richartz-Museum, Köln* An der Rechtschule, Köln 一八二四年フェルディナント・フランツ・バルラフ教授が絵画の収集品をケルン市に寄贈したことにより市立美術館が誕生、六一年ヨハン・ハインリッヒ・リヒアルツが建物を建築して寄贈し、両者の名を冠した美術館が発足した。収蔵品は一四世紀から一九世紀のヨーロッパの各時代の絵画で、大戦後は現代美術の画廊が増築された。

ビクトリア・アルバート美術館（イギリス） *Victoria and Albert Museum* Cromwell Rd. London S. W. 7 一八九九年ビクトリア女王によって定礎され、一九〇九年に開館。建築と彫刻、絵画、版画・イラストレーション・デザイン、陶磁器、金属工芸品、木製工芸品、織物、インド美術、図書・造本の九つの部門に体系的に分類され、歴史的な変遷が明瞭にわかるようになっている。

ピッティ美術館（イタリア） *Galleria Palatina, Palazzo Pitti* piazza de'Pitti, Firenze 正式にはパラティーナ画廊。パラッツオ・ピッティに位置し、一六、七世紀のイタリア派の作品を所蔵。ピッティ家とメディチ家両者のコレクションと、この館に住んだ歴代貴族たちの収集品から成る。ラファエロの『小椅子のマドンナ』、ティツィアーノの『マグダラのマリア』などが有名。

ビラ・ジュリア美術館（イタリア） *Museo Nazionale di Villa Giulia* piazzale di Villa Giulia 9, Roma エトルリア文明の遺品を収蔵する美術館。建物はボルゲーゼ庭園の北西端に位置し、教皇ユリウス三世がローマ郊外ジュリアの峡谷に別荘として建てたもの。ユリウス三世時代のコレクションは散逸し、イタリア統一後、ラツィオ地方一帯の文明遺品の収集を目的として発足、一八八九年正式に美術館に指定された。パレストリーナ近郊の発掘品にバルベリーニ・コレクションの購入や個人コレクションを加え、現在収集品は七万五〇〇〇点を越え、彫像、金属器、装飾品など多岐にわたる。『夫婦像の陶棺』『ベイオのアポロン』『フィコロニのキスタ』など有名。

フィッツウィリアム美術館（イギリス） *Fitzwilliam Museum* Trumpington St., Cambridge リチャード・フィッツウィリアムが同家のコレクションと建築資金をケンブリッジ大学に寄贈し、一八四八年公開。その後、幾多のコレクションが相ついで寄贈され、規模も拡大した。エジプト、西アジアの彫刻やヨーロッパ各国の絵画、陶磁器、中世の写本など、収集品は多方面にわたる。

フィラデルフィア美術館（アメリカ） *Philadelphia Museum of Art* 26th and Benjamin Franklin Parkway (2), Philadelphia 一八七五年ペンシルベニア美術館として発足。ほぼニューヨークのメトロポリタン美術館に匹敵する広さの現在の建物は、フェアモント公園内に一九二七年に完成。その後、東洋美術を含む広範囲の収集品が寄贈され、なかでも一四世紀から一六世紀に至るイタリア・ルネサンスのジョンソン・コレクション、現代美術の貴重なコレクションとして知られるアレンスベルク・コレクションは有名。近くに付属施設としてロダン美術館をもつ。

フィレンツェ・アカデミア美術館（イタリア） *Galleria dell'Accademia, Firenze* via Ricasoli 60, Firenze フィレンツェ市の美術学校付属美術館。一六世紀、デザインのためのアカデミアとして教材用に美術品の収集をおこない、一七八四年公立の美術学校に合体。『ダビデ』『ピエタ』などのミケランジェロの作品、イタリア派絵画が収集の中核をなす。建物は聖マタイ尼僧院。

フィレンツェ工芸美術館（イタリア） *Museo degli Argenti, Firenze* piazza Pitti, Firenze パラッツォ・ピッティにあり、メディチ家所蔵品を基礎とする工芸品の重要コレクションを所蔵。貴石、七宝を素材とし当時の工芸美術の枠をつくした作品が多い。

フィレンツェ考古学美術館（イタリア） *Museo Archeologico di Firenze* piazza SS. Annunziata 9/13, Firenze パラッツォ・デラ・クロチェッタにあり、考古学関係の重要な美術館。一六二〇年建立。エトルクス美術の多くの収集品を所蔵。エルゴティモスとクレイティアスの作『フランソアの壺』は初期アッティカ陶器の代表作品。

ブオナロッティ美術館（イタリア） *Galleria Buonarroti* Via Ghibelina, Firenze ミケランジェロ・ブオナロッティが甥のレオナルドのために買った邸で、一八五八年美術館に正式指定。『椅子の聖母』『ケンタウロスとラピタイ人の戦い』ほかデッサン類を所蔵。

プーシキン美術館（ソビエト） *State Puschkin-*

Museum Wolchonka 12, Moskwa モスクワの二大美術館の一つ。市の中央に近いウォルホンカ街にあり、新古典主義様式の建物は、はじめモスクワ大学の美術コレクションを収める目的で、一八九八—一九一二年に建築家ロマン・クレイによって建造され、一九三七年、大詩人の名を冠した現在の館名となった。主として外国の美術史的な集成を展観する目的で作品を収集、ソビエト政権下数回にわたる考古学調査の結果を加えて、内容は飛躍的に充実、エルミタージュに次ぐ規模となった。エジプト美術、ギリシアの壺、ビザンティンのイコン、近代ヨーロッパの絵画、ことにプーサンからバルビゾン派、印象派をへてピカソに至るフランス美術は豊富で異色ある作品が見られる。印象派時代のルノアールの『裸婦』、マチスの『ダンス』、ピカソの『玉のりの少女』などは有名。

プチ・パレ美術館(フランス) *Musée du Petit Palais* Aveneu Alexandre Ⅲ, Paris 8e 正式にはパリ市美術館。建物はパリの中心部にあり、一九〇〇年万国博のパビリヨンとして建てられたもの。グラン・パレと相対する。収集品はパリ市の所有品にオーギュスト・デュテュイの収集品の遺贈を加え、一八、九世紀のフランス美術を中心とし、エルトリアの青銅、一四世紀のミニアチュールなど多彩。クールベの『セーヌ河畔の娘たち』は有名。

プラド美術館(スペイン) *Museo Nacional del Prado* Paseo del Prado, Madrid スペイン王室の収集品を中核とし、一八一九年、フェルナンド七世の時代に、王室プラド美術館として開設された。世界最大の美術館の一つ。一八六八年国立となる。首府マドリードにあり、建物はカルロス三世時代ビラヌエバの設計により建設され、一七八五年竣工、スペイン古典主義の代表的な建造物。収集品は中世から一八世紀におよぶスペイン、フランドル、イタリアなどの絵画が中心で、一九世紀に新法令によって教会や修道院から寄贈された多くの宗教画やスウェーデン女王の遺産を購入した古代彫刻などを含み、フェリペ二世によって集められたイタリア・ルネサンスの作品、ことにティツィアーノのコレクションは世界最大である。またスペインのリベラ、ムリリョ、スルバランの収集もすぐれ、グレコ、ベラスケス、ゴヤの三巨匠については他の追随を許さない。名作は数多いが代表的なものをあげると、一五世紀フランドル絵画の重要作品、ファン・デル・ワイデンの『十字架降下』、デューラーの『自画像』『アダムとエバ』、ティツィアーノの『音楽を楽しむビーナス』、グレコの『ペンテコステ・五旬祭』、ルーベンスの『三美神』、ベラスケスの『皇太子バルタサール・カルロス騎馬像』『フェリペ四世』『宮廷の侍女たち(ラス・メニーナス)』『マルガリータ王女』、ムリリョの『無原罪のお宿り』、ゴヤの『裸のマハ』『着衣のマハ』『五月三日の処刑』など。

プラハ城ギャラリー(チェコスロバキア) *Picture Gallery of Prague Castle* Plagne 1, Haadčany 1 創立は芸術と科学を愛好した皇帝ルドルフ二世時代(一五七六—一六一二)で、一九六二年再開。プラハ城のコレクションは、その他ウィーンのハプスブルグ家その他に大部分持ち去られたが、今日なおティツィアーノをはじめ六〇〇点の絵画を陳列。

フランクフルト市立美術館(西ドイツ) *Staedelsches Institut, Frankfurt* Schaumainkai 63, Frankfurt フランクフルトの銀行家ヨハン・フリードリッヒ・シュテーデルの遺贈により、美術研究所の付属機関として成立。王家、貴族の所蔵品によらず、一八、九世紀の市民階級の台頭による市民のコレクションから成立したことに特色がある。現在市立美術館と同じ建物に同居。ルネサンス以降のヨーロッパ美術を所蔵。

フランス・ハルス美術館(オランダ) *Frans Halsmuseum der Gemeinde Haarlem* Groot Heiligland 62, Haarlem 一八六二年設立。フランス・ハルスの集団肖像画、肖像画を多く所蔵、併わせて一六世紀の著名なハーレム・アカデミーの会員たちの作品を展示。現在の建物は一六〇八年建築の養老院だが、修復ののち一九一三年開館。

フリーア美術館(アメリカ) *Freer Gallery of Art* 12th St. & Jefferson Drive S. W., Washington D. C. ワシントン市にある東洋美術専門の美術館。一九〇六年創立、二三年公開。デトロイトの実業家チャールズ・フリーアは画家ジェームズ・ホイッスラーに啓蒙されて、日本の美術に関心をもち、浮世絵を出発点として中国、日本の美術品を収集、さらにインド、中近東などの古銅器、陶器、絵画およびホイッスラーの作品一〇〇〇点を集め、これら美術品を建物や運営基金とともに国家に寄贈した。フリーマンの死後、ワシントンに現在の美術館が建設された。アメリカにおける日本美術研究のセンターとしてボストン美術館と双璧。

ブリュージュ市立美術館(ベルギー) *Musée Communal des Beaux-Ars Bruges* Dyver 12, Bruges 一九三〇年竣工。初期フランドル派、とくにブリュージュ出身の画家たちの作品を収集。一八世紀の王立ベルギー美術アカデミーのコレクションを中心とした質の高い小美術館。

ブリュッセル王立美術館(ベルギー) *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 9, r. du Musée, Bruxelles 一七九九年創立。アントワープ美術館とならぶベルギー最大の美術館。大量のルーベンスを含むフランドル派を中核とした古美術部門と、近代彫刻を中心とする彫刻部門の二つのセクションに分けられ、さらに近代美術館も併置。

ブリュッセル王立歴史美術館(ベルギー) *Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles* 10, Parc du Cinquantenaire (4), Bruxelles 先史、エジプト、古典古代、フランドルの各種工芸などの工芸品、歴史資料を収蔵。

ブルックリン美術館(アメリカ) *The Brooklyn Museum* Eeastern Parkway & Washington Avenue, New York City, N. Y. 一八八九年創立、九七年開館。ニューヨーク市ブルックリンにあり、六階建の広大な建物に、アメリカ大陸や太平洋島嶼(とうしょ)地域のおびただしい原始未開美術品を展示。また東西美術の各国の逸品を含むほか、植民地時代以後のアメリカ絵画がまとまって展示されている。美術学校を付設。

ブールデル美術館(フランス) *Musée Antoine Bourdelle* 16, r. Antoine-Bourdelle 15e, Paris ブールデルは生前から自分の美術館を持ちたいと企図していたが、死後、未亡人が遺志を継ぎ、一九四一年作品と土地の寄贈がパリ市に受諾された。収集品は八七六点の石膏原型、水彩、グァッシュ、パステルなど約一六〇〇点、青銅、大理石など若干。

ブレラ美術館(イタリア) *Pinacoteca di Brera* Palasso di Brera, via Brera 28, Milano イタリア・ルネサンス絵画の宝庫であり、ほかに一七世紀バロック画家の作品も収蔵。建物は一七世紀中ごろ、イエズス会の修道士のために建てられたもので、階下はミラノの美術学校。最初ミラノのアカデミアの教材用の作品を主として収め、一八〇九年アカデミア美術館が創設された。その後、美術館はアカデミアと分離され、第一次大戦後コレクションは増大し、一九五〇年再開。おもな作品としてはピエロ・デラ・フランチェスカの『ブレラの祭壇画』、ベリーニの『聖母子』、マンテーニャの『死せるキリスト』、ラファエロの『マリアの結婚』がある。

ベネチア・アカデミア美術館(イタリア) *Galleria dell' Accademia, Venezia* Campo della Caritá, Venezia ベネチアの代表的な美術館。美術学校に付属。一七五〇年以来、ベネチアでは画家、彫刻家のためのアカデミアが開設され、ここに集められた教材用の作品が美術館の収蔵品のもととなった。建物は一五世紀の教会と修道院で、一五世紀の室内装飾家マリオ・コッツィ作の天井のある広間など建築としても重要。収蔵品は一三—一八世紀のベネチア絵画が主体で、ジョルジョーネの『嵐』、カルパッチョの『ウルスラとヘレウスの出会い』、ティントレットの『アダムとエバ』などがある。

ヘラクリオン考古学美術館(ギリシア) *Archaeological Museum, Herakleion* Kreta Island 創設はトルコ支配下の一九世紀末。現在の建物は第二次大戦直前に建てられ、現在二〇の展示室を有し、クノッソスの宮殿遺跡、ハギア・トリアダなどの出土品を収集。壺、陶彫、装飾品など前二〇—前一四世紀ごろのクレタの宮廷文化を示す遺品。

ペルガモン美術館(東ドイツ) *Pergamonmuseum* -102, Bodestr. 1-3 Berlin 一八三〇年の創立。正式名はベルリン国立博物館。第二次大戦後、東西に分離され、西はベルリン国立ダーレム美術館、東はペルガモン美術館がそれぞれの本館となった。旧ベルリン国立博物館の主要な所蔵品は大部分東側にあり、フリードリッヒ大王はじめ歴代の王および選挙侯の収集品、購入・寄贈された作品、発掘による出土品からなる。小アジアのペルガモンの神殿や大祭壇建築、新バビロニアのイシュタル門などが館内に復原されており、これらの大建築を内包している美術館は世界でも例がない。

ベルン美術館(スイス) *Berner Kunstmuseum* Hodlerstr., 13 Bern 一五世紀から現代に至るスイス絵画、フランス近代絵画、一四世紀イタリア派、一九世紀ドイツ派の作品を所蔵。キュビスムを主体とするヘルマン・ルプ夫妻のコレクションや、パウル・クレー財団が管理するクレーの油彩、デッサン、版画がある。イタリア・ルネサンス様式の建物は一八七九年竣工開館。フラ・アンジェリコの『聖母子像』、クールベの『目ざめ』、ホドラーの『昼』、クレーの『パルナッソスに』など。

ホイットニー美術館(アメリカ) *Whitney Museum of American Art* 945 Madison Avenue, New York, N. Y. 一九三一年開館。鉄道王バンダービルトの孫娘で彫刻家のガルトルード・ホイットニーが、生活に苦しむ有望な作家を援助する目的で作品を購入、設立。六六年、現在地にブロイヤー設計の逆ピラミッド形の新美術館を建てて、五番街より移転。所蔵品は正式名称の示すようにアメリカ美術に限られ、絵画、彫刻、素描、版画などで現存作家の作品収集をたてまえとする。歴史的展示以外に、前衛的な特別展をおこなう。

ボイマンス美術館(オランダ) *Museum Boymans-Van Beuningen* Mathenesserlaan Nv. 18-20, Rotterdam ロッテルダムにある。旧ボイマンス美術館は一八四九年設立。ユトレヒトの大コレクター、フランス・ヤコブ・オットー・ボイマン

スの遺贈による。現在の美術館はA・ファン・ストイルの設計で一九三五年新築開館。ボイマンスのコレクションは一八五三年の大火で大部分失われたが、現在の収集はフランドル、オランダ、フランス、イタリア派の一五世紀から現代までの絵画彫刻を主体とし、ファン・スコレルの『赤いベレー帽の学童の肖像』、ヘダの『静物』など。

ボストン美術館(アメリカ) *Museum of Fine Arts, Boston* 479 Huntington Av. (02115), Boston 一八七六年に発足。公開当初はハーバード大学の銅版画コレクションや所蔵家の作品寄贈による小規模な美術館であったが、一九〇九年ハンチントン街の現在の美術館が建設され、メトロポリタンに次ぐ米国第二の総合大美術館となった。収集品はギリシア、ローマなどの古典美術のコレクションや印象派の絵画など名作が数多く、とくに東洋美術部はフェノロサ、岡倉天心らが収集整備に力をつくし、その収集規模と充実した内容は、日本を除く世界で最大にしてもっともすぐれたコレクションとして定評がある。代表作品に東洋部門では中国古代の青銅像『胡童戯鳥像』、北宋徽宗の『張萱搗練図巻』、日本では『平治物語絵巻』(三条殿焼打ち)、快慶作『弥勒菩薩像』、西洋部門ではテーベ出土の『マンティクロスのアポロン』、ヨーロッパ近代画ではゴーギャン、モネなどに逸品が多い。

ボルゲーゼ美術館(イタリア) *Museo e Galleria Borghese* Villa Borghese. Roma ローマの名門ボルゲーゼ家のコレクションの絵画、彫刻を中核とし、一六一五年に建立された別荘ビラ・ボルゲーゼに収蔵展示。一八九一年美術館となる。絵画はティツィアーノの『聖愛と俗愛』、カラバッジョの『果物籠をもつ少年』、ドメニキーノの『ディアナの狩猟』、彫刻ではベルニーニの有名な大理石像『アポロンとダフネ』がある。

マウリッツホイス美術館(オランダ) *Mauritshuis, Den Haag* Korte Vijverberg 8, Den Haag ウィルヘルム二世の収集を主体として一八二一年マウリッツホイスに王立ギャラリーが設置された。建物は古典様式の宮殿で、一九〇九年修復。小規模ながら佳作名品の所蔵で知られ、レンブラントの『スザンナの水浴』、フェルメールの『デルフトの展望』『若い女』などがある。

マドリード国立考古学美術館(スペイン) *Museo Arqueológieo National, Madrid* Serrano, 13, Madrid 設立一八六七年。教会所有財産の永代権禁止の法令で、教会の資産が分散するのを防ぐため作品が集められ、その後の発掘発見により収集は増加した。旧石器時代のイベリア半島の遺品、ケルト文化、フェニキア、カルタゴの植民地時代の文明、イスラム、キリスト教時代の工芸品など、スペイン出土の考古資料を展示。国立図書館と同居、また同じ建物の一隅に国立近代美術館がある。

ミュンヘン国立図書館(西ドイツ) *Bayerische Staatsbibliothek, München* -34, Ludwigstrasse 16, München バイエルン大公アルブレヒト五世が一五五七年に王宮内に設立した大公図書館が前身。一八〇三年教会財産の国有化により、四万八〇〇〇冊余の写本と一万六〇〇〇冊余の初期印刷本が同図書館写本部に帰属。現在収蔵本は二六〇万冊。

ミュンヘン国立美術館(西ドイツ) *Bayerische Staatsgemäldesammlungen* -2, Meiserstr. 10 München 別名アルテ・ピナコテーク Alte Pinakothek (古典を収集する絵画館の意)。ウィッテルスバッハ家の王室コレクションをもとに発足。一八〇三年の教会財産の国有化に伴い、中世以来の作品が加えられ、購入や他のコレクションの統合により、ドイツ・ルネサンスを中心にほぼヨーロッパ絵画の正統に属するものが揃っている。現在のアルテ・ピナコテークはルドウィヒ一世が一〇年の歳月を費やして建立したもの。

ミュンヘン古代美術館(西ドイツ) *Staatliche Antikensammlungen, München* -22, Königinstr. 1, München バイエルン公ルドウィヒ一世の命でケーニクス・プラッツに建てられた古代ギリシア美術館。ギリシアの各種陶器、小アジア、イタリア、南ロシアなどの金属工芸品、装飾品など。

メキシコ国立近代美術館 *Museo Nacional de Arte Moderno* Bosque de Chapultepec, Mexico City 一九六四年設立。大ギャラリーはシケイロス、タマヨ、リベラなど一九世紀以降のメキシコの巨匠たちの作品を展示、小ギャラリーは展覧会場。広い庭は彫刻の屋外展示場。

メキシコ国立人類学博物館 *Museo Nacional de Antropologia* Córdoba 45, Mexico City イタリア人の学者ロレンソ・ボトゥリが収集した資料が王立兼司教大学に寄託され、歴史家、政治家のルカス・アラマンが、同大学に「古代遺品・自然史博物館」を設置し、一八二五年正式に発足。一九四七年に現在の建物に収蔵された。スペイン人到来前の遺品に加え、民俗史関係の資料も豊富。もっとも重要な「アステカの暦」(太陽の石)は、メキシコ民族を象徴する記念碑である。

メトロポリタン美術館(アメリカ) *Metropolitan Museum of Art* 5th Ave., at 82nd St. (28), New York, N. Y. ニューヨーク市にあるアメリカ最大の美術館。一八七〇年発足。七四年、セントラル・パーク内の現在地に新しい建物が建造され、その後、収蔵品の急速な増加に伴い何度か大規模な改築をおこなって現在の近代的な展示となった。三〇〇万点を越すおびただしい美術品を収蔵するが、一時代一地域に偏せず、エジプト、バビロニア、アッシリア、ギリシア、ローマ、中世、ルネサンス、近世以降の欧米美術、イスラム、東洋美術などを網羅し、絵画、彫刻、武器、コスチューム、家具などあらゆる種類の美術品を収集。市内北部のフォート・トライアン・パークに中世フランスの修道院を移築した分館「クロイスターズ」は中世美術展示のための分室として一九三八年開館。数多い収蔵品のなかから有名品をあげると、中世末期の『一角獣のタペストリー』、エル・グレコの『トレド風景』、ゴヤの『バルコニーのマハたち』、ドーミエの『三等列車』などがある。

リスボン国立古代美術館(ポルトガル) *Museu National de Arte Antiga, Lisboa* rua das Janelas Verdes 2, Lisboa 一八八四年国立美術館として開館。修道騎士団のコレクションを収めた王立アカデミーのコレクションと、一八八二年の装飾美術展の出品作からなる。一五、六世紀のポルトガル派の作品を中心に、ドイツ、スペイン派の作品、ポルトガルの貴金属工芸、一八世紀のフランスの装飾芸術、ポルトガル、中国の陶器など収蔵。一九一一年古代美術館と現代美術館に分かれた。

ルーブル美術館(フランス) *Musée National du Louvre* Palais du Louvre, pl. du Carrousel, 1er, Paris フランスの国立美術館で世界最大の美術館。コレクションの歴史はフランソワ一世時代にはじまり、歴代の王によって収集がなされ、ルイ一四世時代に銀行家ジャバックの収集品を加えて膨大なものとなった。一七九三年議会の決定により正式に美術館として発足。大革命後、ルーブル宮に移された。収集は古代から一九世紀までのオリエントおよびヨーロッパ美術の全分野に及び、登録ずみの作品だけで総数二〇万点を越え、各部門ごとに年代・地域別に陳列。コレクションの一部はジュ・ド・ポム(印象派美術館)に分割展示されている。ルーブルはフランスの美術館行政の中心であり、クリュニーその他の国立美術館は、すべてルーブルの管轄下におかれる。おびただしい収蔵品のなかでもとくに有名な作品は、西アジアの『エビ・イルの像』『ハムラビ法典碑』『グデアの頭部』、エジプトの『書記像』『カロママ王妃像』、ギリシア、ローマでは『ミロのビーナス』『サモスのヘラ』『サモトラケのニケ』、絵画ではファン・アイクの『ニコラ・ローランの聖母』、レオナルドの『岩窟の聖母』『モナ・リザ』、ラファエロの『美しき庭師の聖母』、ベロネーゼの『カナの婚宴』、一七、八世紀ではレンブラントの『浴後のバテシバ』、プーサンの『アルカディアの牧人』、ワトーの『シテール島の旅』、一九世紀の作品にジェリコーの『メデューズ号の筏』、ドラクロアの『民衆をひきいる自由の女神』、ミレーの『晩鐘』『落穂拾い』、コローの『真珠の女』など。

ロシア美術館(ソビエト) *State Russian Museum* Injenjerna uliza, d. 4. Leningrad 一八九三年開館。モスクワのトレチャコフに次ぐロシアの代表的な国内美術館。エルミタージュ宮、帝室美術アカデミーなどの寄託品を基本とし、一九三四年から考古学、民俗学資料を他に移して、純粋の美術館となった。一二世紀イコン『金髪の天使』、一四世紀イコン『聖ゲオルギウス』を含む中世美術、一八―二〇世紀の国内作家の代表作を収蔵。ブリュロフの『ポンペイ最後の日』、レーピンの『ボルガの舟曳き』『トルコ王に手紙を書くザポロジェのコサック』、スリコフの『イェルマークのシベリア征服』などが有名。

ロダン美術館(フランス) *Musée National Rodin* Hotel Biron, 77, r. de Varenne 7e, Paris 彫刻家オーギュスト・ロダンが住宅・アトリエとしていたオテル・ビロンを、その作品・収集品とともに国に寄贈し、一九一六年、正式に国立美術館として発足。館内および庭園にロダンの代表的傑作のほとんどすべてが展示されている。

ローマ国立美術館(イタリア) *Museo Nazionale Romano* via delle Terme di Diocleziano, Roma ローマ中央駅前にあり、ディオクレティアヌス帝によって三―四世紀に構築された浴場(テルメ)およびそれに隣接する修道院と中庭から成り立ち、テルメ美術館とも呼ばれる。蛮族の侵入で廃墟となっていたテルメは一五六一年修復が開始された。その後一部こわされたり改変がなされたが、この文化財保存の運動がおこり、遺構を国家が購入し、一九一一年正式に美術館として発足。ローマおよびラッツィオ地方の出土品を主体とする収集品とともに、特殊な古典的空間を生み出している。おもな収蔵作品には『ルドビシの玉座』『円盤投げ』『ニオベの娘』『キレネのアフロディテ』『憩う拳闘士』など名作が多い。

ヨ

陽刻……601C
洋彩……372B
窯彩……140C
様式……620C
養徳院……349C
幼年時代(キリストの)……図163D
羊皮紙……134A
洋風画……図620D, 72D
陽文……38C
曜変……609D
曜変天目……407B
陽明門……図449C
瓔珞……509D
浴竜池……269A
横穴式石室……227C
緯絣……図119B
緯錦……444B
横谷獅子……622A
吉岡一文字……488B
吉田屋……180C
吉野紙……669D
吉野根来……456A
吉野彫……133B
寄木造……285B, 375D, 510D
寄棟……584B
寄棟造……図615C
四脚門……612B
四手先……図183B
米沢市立上杉博物館……682C
読谷山花織……633D
甲(鎧)……12C, 図122D

ラ

羅……図623D, 141C
雷ガラス……137C
頼久寺……図389*
雷光ガラス……137C
来迎寺……395D
来迎図……286A
礼堂……506A
来派……624B, 617A
礼盤座……図279D
礼賓三島……207D
『ライフ』……265A
雷文鏡……110D
楽只軒……268D
楽焼……図624B, 376D, 412D
楽楽園……395D
楽々園焼……100D
楽浪……624D
楽浪漆器……248A
羅城……305B
ラスコー洞窟……図192B
ラスター……24A
ラスター彩陶器……541A
落款印譜……47A
螺鈿……図625C, 247D
螺髪……509A
ラピ……315B
ラビュリントス……181D
ラファエル前派……529D
ラマ塔……504D
ラムセス2世坐像……7D, 図69*
ラール・デコラチーフ……202B
蘭画……2C, 620D
欄干……208A
卵紙……669C
欄楯……46A
ランス大聖堂……図628C
ランセット・アーチ……7B
籃胎漆器……628C, 247C, 360B
ランド・アート……197A
卵塔……521B
ランプ……図288D
欄間……図629A

リ

リアリズム……254C
力織機……104B
利休信楽……244A, 412D
利休七種……377C
六義園……395D
リスボン国立古代美術館……688C
李朝陶磁……図630B
リッカー美術館……682D
立像……509B
立体派……152A
栗林園……395D
リトグラフ……327D
リナシメント……639B
リナセンス……639C
リノリウム版……601D
リブ……557A
リブ・ボールト……211A
理平焼……100D
料……372B
琉球の美術……図632B
竜宮門……506B
竜光院……348D
龍子記念館……145A
流水文……図608A, 618A
竜泉窯……634B, 147C
竜門司焼……236B
竜門石窟……634B, 330C
竜安寺……図635A, 395D
両界曼荼羅……図575B
竜源院……349B
遼三彩……370C, 416B
龍潭寺……395D
両流造……33D, 311D
両部鳥居……432B
リワーン……542B
隣雲亭……269A
リンカーン大聖堂……635D
輪光……279D
臨済寺……395D
綸子……105A
リンテル……562C
輪王寺……395D, 図612*
琳派……340D, 449D
輪宝……507D, 578A

ル

ルイ王朝様式……図636A
ルイ式扇……93A
ルイ14世様式……図112*, 472D, 636A
ルイ・フィリップ様式……636C
ルクソール神殿……図313C
『ルック』……265A
ルドビシの王座……図489A, 499A
ルネサンス美術……
……図639A, 別刷649, 31D
ルーブル宮……図642A
ルーブル美術館……688C
ルーマニアの美術……480B
瑠璃……139D
瑠璃九谷……180C
ルリスタン青銅器……643D, 541D

レ

レアリスム……254C
霊雲院……395D, 580BC
鈴鏡……111C
隷書……275A
霊洞院……395D
レイヨグラム……256D, 644A
レイヨニズム……203B
歴史画……645B
レキュトス……図160B
レ・コンバレル洞窟……192C
レジャンス様式……636A
レ・トロア・フレール洞窟……192C
レノバチオ……639C
レバント美術……193D
レプリカ……603A
レヨナント様式……211A
レリーフ……48D
蓮華王院……238D
蓮華座……図279C
連子(櫺子)……203A
連子窓……362A, 図565C
連続渦文……617C
蓮肉……図279C
臉譜……135D
蓮弁……図279C
連邦様式……9D
連立天守……305D

ロ

絽……141C
ロイヤル・アカデミー……17C
蠟色塗……247D
廊……313D
蠟画……89A
蠟型鋳造……174D, 365D
朧銀……174C
臈纈……648B, 119D
蠟燭……287D
蠟防染……335D
楼門……612B
郎窯……415B
鹿苑寺……173C, 395D
碌山美術館……98B, 682D
六道絵……504B
六道図……286A
六波羅泉殿……22D
鹿鳴館……233B
ロココ美術……図648D
絽刺……図244D
露山焼……100D
露地……394D
ロシア画家同盟……660B
ロシアのイコン……20B
ロシア美術……図658A
ロシア美術館……688D
ロダン美術館……688D
絽縮緬……381B
六器……508A
ロッグウッド……478A
ローネット扇……93B
ローマ国立美術館……688D
ローマ式オーダー……99D
ロマネスク美術……図662D
ローマの神殿……313C
ローマ美術……図664C, 31B
ローマン・ガラス……138D
ロマン主義……666B, 523D
ロンドン塔……410C

ワ

倭扇……91C
和額……116B
若草伽藍……460B, 547D
若衆人形……453D
和歌山県立近代美術館……682D
和紙……668C
和歌山城……395D
脇差……452C
脇侍……510C
脇本陣……564B
倭錦……105B
枠の法則……663D
和紙……668C
輪島塗……670A
渡殿……313D
輪垂木……141D
輪奈織……105C
侘茶道……360C
和様……670D, 72D, 505D
割貝法……626A
割高台……207D
割込型鋳造……366A
ワリ文化……37A
椀……図671B
彎刀……450B

マンサード屋根……616B
卍亭……125D
曼殊院……395C
曼荼羅……図575A, 316C, 504B, 535D
曼荼羅堂……350A
マンダリン扇……93A
万福寺……395C
縵網相……509A
萬暦赤絵……415A

ミ

三井御浜焼……65A
三井寺……106B
三浦絞……252C
御影堂……506B
三川内焼……493B
三島……207D, 図364A, 630B
三島手……208A, 630B
微笑庵……580A
御正体……177B, 316A
水絵具……76A
瑞垣……357C
水城……305B
水田派……489C
ミステカ文化……529C
水屋用具……362D
見世棚造……312A
御衣木……512A
御菩薩池焼……155A
見立絵……49D
乱刃……452B
陸奥紙……669B
三つ折れ人形……図453D
密教画……504A, 535D
密教図画……504A
密教美術……図577A
密教法具……177B, 図507D
密陀絵……247D
密陀画……8B
密庵……362B
三花懸魚……191A
三手先……図183B
ミナイ手……29A, 541A
皆彫骨扇……図91D
ミナレット……29D, 410C, 603B
ミニアチュール……図578B, 161C
ミニマル・アート……197A
鋒……452C
美濃雑紙……669D
美濃瀬戸……412C
美濃焼……411D
ミヒラーブ……603B
壬生光背……280A
耳擂簪……135B
宮崎県総合博物館……682C
雅びの宴……670D
ミュケナイ美術……216C
ミューラーライヤーの錯覚……図461D
ミュンヘン国立図書館……688B
ミュンヘン国立美術館……688B
ミュンヘン古代美術館……688B
ミュンヘン分離派……534C
明王……509A
妙喜庵……362B
妙心寺……図579D, 図559*
明神鳥居……図432A
妙法院……395D
未来主義……図580C, 7D, 465C, 554B
未来派……580C
未来派美術協会……197A, 347C, 530D
ミラ荘……110A
ミラノ大聖堂……図581A
ミラノ派……581B
ミール・イスクストワ……34C
三輪鳥居……432B
民家……図582B
民芸……201D
民芸品……図584D
民俗板画……51A
明拓……352B
ミンバル……603B

ム

向唐門……141C
起破風……467C
無産者芸術連盟……293B
無地織……104D
無地唐津……140C
むしこ……584C
虫籠窓……566A
無地志野……251B
武者隠し……278D
武者窓……440B, 565D
結び灯台……287C
無線七宝……249C
無双窓……566A
鞭掛……30D
ムデハール美術……211B, 321D
宗像神社……図587A
棟門……612B
棟木銘……587B
棟札……587B
棟持柱……463B
棟門……612B
棟……452C
無縫塔……521B
村上堆朱……382B
『紫式部日記絵巻』……87C
紫派……40C, 594C
ムラノ島……138D
ムラノ派……538D
村山大島……119B
室生寺……図588B, 図513*
室床……426D
室町時代の美術……図588D

メ

銘……452D
明暗法……591B
鳴鶴流……179C
迷宮……181D
銘切り……452A
明治建築……図591B
明治神宮……395D
明治の美術……図592D
名刺版写真……256A
明治美術会……594C
『名所江戸百景』……61C
銘仙……119B
名物裂……図595B
名物手……364A
眼鏡絵……595D
メガロン……156D
女瓦……145B
メキシコ国立近代美術館……688B
メキシコ国立人類学博物館……688B
メキシコ美術……図595D
メスキータ……24A
メソアメリカ文明……529A
メゾチント……422D
メソポタミア美術……図597A
メディチ家……31D, 497C
メトープ……157B
メトロポリタン美術館……688B
メルツ・バウ……354A
メロビング朝美術……599B
面……463C

モ

摹印……295C
『蒙古襲来絵詞』……図83*, 87C
蒙古氈……335D
毛氈……135D
毛越寺……図386*
裳懸座……279D
木画……図600B
黙示録(ヨハネの)……163D
木炭画……600C
木版画……図600C
杢目肌……452D
裳階(裳層)……602D
モザイク……図602D, 図166*
モサラベ美術……321D
もじ灯籠……425C
模写……603A
綟り織……104C
モスク……603B, 23C
モーセ(画題)……163D
モダン・アート……196A
モダーン・スタイル……12B
モダン・プリミティブ……526D
モチーカ文化……529B
木工芸……図603D
没骨花卉画……120B
没骨体……294B
没骨描法……401D
モデルニズモ……12C
本薬師寺……613C
『モナ・リザ』……644D, 図653*
モニュメント……604D
物語絵……610B
物具……121D
モビール……231D, 375C
籾塔……512D
桃色の時代……481B
桃山美術……図605D
母屋……607C
母屋桁……615B
模様……図607D
森下……670A
モリス・チェアー……22A
森派……611C
モール織……611C, 図103*
モレリ式方法……611D
両刃造……452C
門……図612A, 584C
紋織……104D
紋章……610B
紋縮緬……381B
紋ビロード……105C
紋様……610C
文羅……図105C, 623D
紋絽……105C

ヤ

焼入……452A
焼付画……89A
焼刃……452D
焼刃土……452A
薬医門……612B
薬師寺……図613C
図312*, 図460D, 図505D, 図515*
薬師寺式伽藍配置……613D
役者似顔絵……50D
櫓……305D
八坂焼……154D
野獣主義……499D
野獣派……499D
安田講堂……148B, 346A
鑢目……452D
野蹟……101A
八脚門……図612B
八代焼……412D
ヤップ……531A
八棟造……150C
屋中……607D, 615B
柳人形……453D
脂派……594C
屋根……図615A, 584A
『病草紙』……87C
山形美術博物館……682C
山背画師……68D
山城物……617A
山種美術館……682C
大和絵(倭絵)……617A, 86D, 449D, 536C
大和絵絵巻……87D
大和絵水墨画……340D
大和古印……39C
大和天井……405A
倭錦……444C
やまと人形……453D
大和文華館……682C
弥生式土器……411B, 618A
弥生時代の美術……図617C
遣水……396C

ユ

唯一神明造……310D
唯念寺……395D
又隠……図361*
夕顔棚……671B
結城……119B
結城紬……618D, 393B
遊行像……509B
友禅……図618D
有線七宝……249C
有職模様……図619D
雪見障子……280C
ユーゲントシュティル……12D
ユーゴスラビアの美術……480D
雨打……602D
油滴……609D
油滴天目……図407B
弓張提灯……288A
夢殿……図513*, 548C

フレスコ画……529C
フレスコ・セッコ……537C
プレ・ビザンティン美術……295A
フレーム……116B
ブレラ美術館……687C
プレ・ラファエル派……529D
プレ・ロマネスク……663B
風呂先窓……565D
プロステュロス……156D
フロッタージュ……530B
プロナオス……156D, 470A
プロピュライア……4A
プロレタリア美術……図530B
不破香炉……209B
文化財保護法……531B
分割派……40C
分割描法……40C
文人画……72D, 441C, 442A
分析的キュビスム……152C
芬陀院……395C
文展……147A, 346C, 595A
分銅鐔……384C
ブントの錯覚……図461D
墳墓……図531D
文房四宝……図533A
分離派……534C
分離派建築会……345D, 534C

ヘ

平安京……350D
平安時代の美術……図534D
平安城派……384C, 617A
平安神宮……図392*
平遠……239B
『平家納経』……34A, 図340C, 427D
『平治物語絵巻』……図81*, 87C
塀重門……612C
平城京……350D
平塵……561C
平脱……247D
米点……405B
幣殿……311D
平版……327D, 474A
平和の間……540C
壁衣……115B
壁画……537B
壁画古墳……228B
ベシュ・メルル洞窟……192C
別尊曼荼羅……575C
紅志野……251C
紅摺絵……50A, 602B
ベネチア・アカデミア美術館……687C
ベネチア・ガラス……138D
ベネチア派……538D, 296A, 399B
ヘネラリーフェ……13D
ベラクルス文化……529B, 596A
ヘラクリオン考古学美術館……687D
ヘリオグラフィ……255B, 266C
ベリーニ家……31D
ペリプテロス……156D
ペルガマ・タイプ……29D
ペルガモン美術館……687D
ベルギー美術……525A
ベルサイユ宮……図540B
ベルサイユ宮園……図398C
ペルシア更紗……236D
ペルシア陶器……540D, 415B
ペルージア派……64D
ペルシア美術……図541B
ペルシア・ミニアチュール……578C
ペルセポリス……図543C, 542A
ペルー文化……36D
ヘルマフロディテ……490A
ベルリン分離派……534C
ベルン美術館……687D
ヘレニスティック様式……271C
ヘレニズム……545B, 217B
ペン画……546C
編組……360B
偏袒右肩……509A
ペンテコステ……163A
ペンデンチブ……図430B
ペンブローク城……図309*

ホ

ボアンタージュ……405C
ボアンティイスム……405C
ホイットニー美術館……687D
ボイマンス美術館……687D
ポインテッド・アーチ……7B
貿易扇……93A
鳳凰堂……492B, 図515*
法花……415A
方格規矩四神鏡……110D
方基円墳……227B
方形……584B
宝篋印塔……512D
方形造……図615C
方形(宝形)屋根……615C
宝髻……509D
ほうこ……図454*
保国寺……395C
帽子造……452A
放射光……図280A
宝珠光……図280A
奉書……669C
方丈……図547B
法帖……547C
宝飾鏡……110D
法水院……173D
忘筌……362A
宝相華……404D
宝相華唐草……136D
方斗……183C
宝塔……512C
『法然上人絵伝』……図82*, 87C
法曼荼羅……575B
蓬莱式……394A
法隆学問寺……547D
法隆寺……図547D, 図5D, 図198A, 図290*, 図460B, 図513*, 図612*
法隆寺裂……図549C
法隆寺式伽藍配置……図505D, 547D
法輪寺……6B
琺瑯……372B
ほおずき提灯……288A
『慕帰絵詞』……87C
北円堂……図204D
北欧美術……図549D
北画……551C
『北斎漫画』……571C
北宗画……図551C
北宗画派……239A
墨象……278C
墨蹟……図551D, 117B, 図277D
墨蹟窓……565D
北碑南帖……295C
架木……208B
歩行者天国……494C, 495C
菩薩……509A
星兜……123D
ポスター……図552A
ポスト・ペインタリー・アブストラクション……197A
ボストン美術館……688A
細金……156A
細川……669D
細田派……553D
牡丹唐草……136D
渤海三彩……416B
北海道立近代美術館……682B
『法華義疏』……図276D
法華堂……405D, 図418D
法性寺流……671A
『法相宗秘事絵詞』……87C
ポップ・アート……図555B, 197A
北方青磁……325B
北方文化博物館……682B
ホディギトリア型……326D
程村……670A
ポピュラー・アート……555B
ボヘミア画派……408A
ほや……288D
洞床……426D
ポーランドの美術……478C
彫根来……456B
彫三島……207D
彫物……603D
ボルゲーゼ美術館……688A
ボールト……図556D, 7A, 615D
ホルバイン・タイプ……29D
ボローニャ派……557D, 140D
ボロブドゥール……図421C
『本阿弥切』……225C
本蟇股……110B
本瓦葺……145B, 615D
本願寺……図558D
本地垂迹説……312B, 315C
本地仏……312B
梵鐘……図559D
本陣……564B
ポンタバン派……559D
ポンチ絵……571C
本辻……363B
本堂……233A
盆灯籠……425B
翻波式……535B
本派本願寺……559B
雪洞……91D
本間美術館……図391*, 682B
本丸……305C

マ

マイセン……560B
舞良戸……584B
マヴォ……197A, 347D
マウリッツホイス美術館……688A
前田青邨記念館……561A
摩崖仏……329D
勾玉……618A
『マカーマート』……29B
摩訶耶寺……395C
曲屋……図584C
巻き上げ絞……252C
蒔絵……図561B, 133B, 247D
蒔貝法……626A
巻斗……183C
蒔ぼかし……561C
楣……562C
楣式構造……69D, 463B, 562C
マクスーラ……603B
枕画……274B
『枕草子絵巻』……87C
枕本尊……206B
曲物……図603D
孫庇……607C
正宗十哲……450D, 563B
柾目肌……452D
マジョリカ……415C, 563B
斗(枓)……183A
升形……305C
斗組……183A
『升色紙』……225C
マスジド……603B
マスジド・ジャーミ……23C, 603B
マスタバ……69D, 531D
斑唐津……140C, 412D
待合用具……362D
町絵師……49C, 68D
マチエール……563C
区送り……452D
マチコレーション……307A
町彫……220A
町家(町屋)……564B, 図583*
マチュ・ピチュ……図37A
松喰鶴鏡……111C
抹茶茶碗……363C
松尾神社……395C
松本城……565B, 図308*
松本萩……459A
松葉簪……135B
マーテル・アマビリス……326D
摩天楼……10D
窓……図565C
マトゥラー美術……図46B
マドリード国立考古学美術館……688A
マードレ・ピア……326D
マナーラ……603B
マナリズム……566B
間似合……669C
マニエリズモ……図566B, 32C
眉庇付冑……122C
マーブル・プリント……338A
マーブル・ペーパー……322C
マヤ……図567D
真屋……615C
マヤ文化……596A
マリア観音……199B
丸岡城……305D
丸亀城……図308*
丸瓦……145B
丸木造……6D
丸組紐……図182D
マルコ……116B
マルタン漆器……249B
丸窓席……565D
円山四条派……570B, 72D
円山派……570A, 570B
マルリク文化……541C
回り灯籠……287C, 425C
漫画……図570D

版画……………………図474A, 51A
ハンガリーの美術…………… 479D
板木屋…………………………65C
半切妻………………584B, 図616*
万国の門……………… 543D, 612C
板下絵…………………………51B
番匠………………………… 343D
番上工……………………… 343D
バンダナ…………………… 335C
『伴大納言絵詞』…………図78*, 87C
版築…………………… 130D, 333C
版築法……………………… 307B
蟠螭文鏡…………………… 110D
パンテオン………………… 図475B
パンテオン(パリ)… 図219A, 475B
ハンプトン・コート………………………… 図373D, 図398D
ハンブルク画派…………… 408A
藩窯…………………… 475C, 147C
万里の長城………………… 図307C
万暦赤絵…………………… 図 2B

ヒ

びいどろ絵………………… 137A
火色………………………… 251B
飛雲閣……………………… 図559B
ピエタ……………… 163C, 図165*
日吉造……………………… 311D
ピエルフォン城…………… 図309*
檜扇…………………………91C
美学………………………… 476D
皮革工芸…………………… 図477B
碑学派……………………… 547C
東本願寺…………………… 559B
東山殿……………………… 173D
東山殿御物……………………16D
東山文化…………………… 589A
東ヨーロッパの美術……… 図478B
引合………………………… 669C
挽(引)木鞘………………… 207C
引出黒………………… 332D, 412C
引窓………………………… 566A
引目鈎鼻………………………87D
挽物………………………… 図603D
ビクトリア・アルバート美術館………………… 686C
日暮門……………………… 559B
肥後象嵌…………………… 340C
彦根城……………… 482D, 図308*
瓢形墳……………………… 227B
庇…………………………… 607C
ピサ大聖堂………………… 図482D
ピサの斜塔…………… 410B, 483B
ピサ派……………………… 483C
ビザンティン美術………… 図484A
ビザンティン・ミニアチュール………………… 578C
ビザンティン・モザイク…… 484D
斐紙………………………… 669A
菱川派……………………… 485D
肘木(栱)…………………… 図183A
菱格子……………………… 203A
菱文………………………… 620A
ビシャプール……………… 307A
美術………………………… 486B
美術解剖学………………… 487C
美術館(各地の)…………… 680A
美術工芸…………………… 202A
美術工芸運動……………… 7B
美術史……………………… 487A
美術文化協会……………… 294A
聖窓………………………… 566A
美人大首絵……………………50D
美人画……………………… 図487C
ビストロ…………………… 546C
ビゼ………………………… 130D
備前………………………… 図487D
備前物……………………… 488A
飛騨春慶…………………… 274C
火襷………………………… 609D
飛騨工……………………… 488B
ビーダーマイヤー様式……… 114D
火造………………………… 452A
ヒッタイト美術…………… 図488C
備中物……………………… 489C
ピッティ美術館…………… 686C
秀衡椀……………………… 671B
ピトゥーラ・メタフィジカ… 189D
衫(ひとえ)………………………… 214D
一越縮緬…………………… 381B
一手先……………………… 図183B
ピナコテーク……………… 4A
ビーナス…………………… 図489D
雛人形……………………… 453C
ビハーラ窟……………46C, 504D
ビマーナ…………… 図45*, 504D
姫路皮……………………… 478A
姫路城……………………… …… 490B, 図306*, 図308*, 607A
白毫相……………………… 509A
ビュラン彫込み…………… 423D
ピュリスム………………491B, 98D
表現主義…………………… 図491C
兵主大社…………………… 395C
繆篆………………………… 295C
平等院…… 図492B, 395C, 図515*
屏風画……………………… 286C
平文………………………… 247D
平…………………………… 615C
平入………………………… 615C
平打ち……………………… 図182D
平打簪……………………… 135B
平織………………………… 104C
平唐門……………………… 141C
平瓦………………………… 145B
平金糸……………………… 174B
平組紐……………………… 182D
平桁………………………… 208B
ビラ・ジュリア美術館……… 686C
平書院……………………… 278C
平城………………………… 305C
平象嵌……………………… 374C
平田七宝…………………… 249D
平造…………………… 450B, 452C
ピラトの裁判……………… 163C
平戸焼………………… 493B, 475C
平野政吉美術館…………… 682B
平機………………………… 104B
平蒔絵……………………… 561C
平三斗……………………… 図183B
ピラミッド…… 図493C, 69D531D
平目地……………………… 561C
平屋根……………………… 615C
平山城……………………… 305C
鰭……………………… 100D, 191A
ビロード…………………… 105C
広場………………………… 図494A
広間…………………… 278D, 584A
広間型……………………… 582C
檜皮葺……………………… 615A
紅型… 119C, 図338A, 619D, 633D
ヒンズー教美術………………46D

フ

ファイアンス………… 496A, 563B
ファーニチャー…………… 112C
ファニチャーレス・スペース…22B
ファラオの宝庫…………… 532C
ファンク・アート………… 197A
フィッツウィリアム美術館… 686D
フィラデルフィア美術館…… 686D
フィレンツェ・アカデミア美術館………………… 686D
フィレンツェ工芸美術館…… 686D
フィレンツェ考古学美術館… 686D
フィレンツェ大聖堂……… 239D
フィレンツェ派…………… 497B 31D, 89C, 295D, 360B
フィルザバード…………… 307A
『楓園集古印譜』………………47C
風景画……………………… 図497D
風俗画……………………… 498A
風通………………………… 105A
封泥……………………………38C
フェデラル・スタイル……… 9D
フェニキア美術…………… 217A
フェリスムス……………… 254D
フォション………………… 663D
フォトグラム……………… 256D
ブオナロッティ美術館……… 686D
フォービスム……… 図499D, 523D
フォーブ…………………… 499D
フォラム…………………… 494B
フォンテンブロー派………………… 図500D, 470D, 523C, 566C
フォン・ド・ゴーム洞窟…… 192B
『冨嶽三十六景』…………… 121B
深志城……………………… 565B
深川萩……………………… 459A
吹きガラス………………… 140A
吹込み法…………………… 140B
吹抜屋台………………………86D
葺寄………………………… 279C
吹寄格子…………………… 203A
葺蓮弁……………………… 279D
福井県立岡島美術記念館…… 682B
福音書記者………………… 163C
福岡一文字………………… 488B
複合天守…………………… 305D
副葬品……………………… 227D
『福富草紙』………………図84*, 87C
複版………………………… 474C
幅物………………………… 117B
袋棚………………………… 355B
武家屋敷…………………… 501C
藤井斉成会有鄰館………… 682B
不識壺……………………… 426C
プーシキン美術館………… 686D
藤田美術館………………… 682B
不自由美術………………… 486B
不浄香炉…………………… 209A
不織布……………………… 134B
藤原京……………………… 350D
藤原様式…………………… 506A
不審庵……………… 図361*, 図385*
襖…………………………… 280A
浮線綾……………………… 図620A
二重織……………………… 105A
二倍織……………………… 105A
二手先……………………… 図183B
二棟廊……………………… 313D
プチ・パレ美術館………… 687A
縁巻………………………… 360B
仏画………………… 503D, 別刷513
復活(キリストの)………… 163C
仏教建築…………………… 図504C
仏教美術………………506C, 43D
仏具………………………… 図507C
ブッケロ………………………75B
復古大和絵派…………図508A, 72D
仏師………………………… 508C
仏所…………………… 508D, 508C
仏像………………… 図508D, 別刷513
ブッダガヤ……………………46A
仏殿………………………… 233A
仏塔………………………… 図512A
筆…………………………… 533A
筆返し……………………… 355B
葡萄唐草…………………… 136D
踏返鋳造…………………… 366A
踏込床……………………… 427A
踏割蓮華座………………… 279C
フュウザン会……………… 346C
冬扇……………………………91C
冬茶碗……………………… 363C
プライマリー・ストラクチュア………………… 197A
プラケルニオティッサ型…… 326D
プラチナ箔………………… 177D
ブラッシ・ストローク……… 8D
プラテュテーラ型………… 326D
プラド美術館………… 230D, 687A
プラハ城ギャラリー……… 687B
プランギ…………………… 335C
フランクフルト市立美術館… 687B
フランコ・カンタブリア美術………………… 192D
フランス人形……………… 455B
フランス・ハルス美術館…… 687B
フランス・バロック……… 523C
フランス美術……………… 図523B
ブランデンブルク門……… 109B
フランドル美術…… 図525A, 101B
フランボアイヤン様式……… 211A
フリーア美術館…………… 687B
フリーズ…………………… 157B
振袖………………………… 215A
ブリヂストン美術館……… 682B
プリミティブ・アート………………… 526D, 191D
ブリュージュ市立美術館…… 687B
ブリュッケ派… 173A, 409A, 491C
ブリュッセル王立美術館…… 687B
ブリュッセル王立歴史博物館………………… 687C
プリント染………………… 338A
ブルガリアの美術………… 480C
ブルックリン美術館……… 687C
ブールデル美術館………… 687C
振綜………………………… 141C
ブルー・モスク………………29D
プレ・コロンビア美術………………図528D, 9C, 36D
プレス……………… 140B, 359B

南蛮漆芸……248A, 443B
南蛮美術……図442D
南蛮蒔絵……561B
南北画論……239C

ニ

沸……452D
沸出来……452B
沸の美……450D
匂……452D
匂出来……452B
仁王門……612B
ニオー洞窟……192C
二階厨子……318B
二科会……293B, 346C
二器……508A
肉髻相……509A
ニグロ美術……526D
濁し手……112B
ニコポイア型……326D
ニコライ堂……図592C
錦……図443D, 105A
錦絵……49D, 318C
西内……670A
西ベルリン国立美術館……685D
西本願寺……395C, 559B
西村博物館……681D
二字銘……453C
ニシャプール・タイプ……24C
二条乾山……96B
二条城……図444D, 395C
西ヨーロッパ・ミニアチュール……578C
躙口……362A
似絵……284A, 503C
日光東照宮……図449A, 図 73*
日宣美……184B, 552D
日展……147A, 294B
日本アヴァンギャルド美術家クラブ……197B
日本インターナショナル建築会……290D
日本画……449C
日本絵画協会……594C
日本銀行本店……354D
日本工芸会……413D
日本工芸館……681D
日本写真家協会……265D
日本書道史……276B
日本青年絵画協会……594C
日本宣伝美術会……184B, 552D
日本創作版画協会……617B
日本庭園……393D
日本刀……図450A, 別刷445
日本農民美術研究所……617B
日本美術院……292D
日本美術協会……594C
日本民芸館……681D
日本民俗資料館……681D
日本様……671B
ニューデリー美術館……686A
ニューヨーク近代美術館……686A
ニューヨーク・ダダ……353D
ニューヨーク派……196D
ニュー・リアリズム……555B
女人高野……588B
如来……図508D
人形……図453B
人形手……236D
忍冬唐草……136C
忍冬文……図608A

ヌ

縫いしめ絞……252C
縫取織……105A
縫箔……図455C
緯斜文……104C
緯朱子……104C
布目瓦……145C
布目象嵌……340B, 374C
ヌーボー・レアリスム……197A, 354C
塗壁……130D
塗籠……314B
塗りつぶし手……180C

ネ

寧楽美術館……682A
ネオ・ダダ……354C
ネオ・ダダイズム……197A
猫間障子……280C
根来寺……395C
根来塗……456A
『寝覚物語絵巻』……87B
鼠志野……251B
根太天井……405A
根津美術館……682A
ネーデルランド美術……456B
涅槃図……504A
寝間……584A
根巻……432A
練上げ志野……251C, 412C

ノ

ノア……163B
ノイエ・ザッハリヒカイト……456C
能装束……590C
衲衣……509A
能仁寺……395C
能面……135D, 図589*
軒唐破風……141D
宇瓦……145B
軒平瓦……145B
軒丸瓦……145B
熨斗瓦……145B
能代春慶……274C
覗絵……595D
野面はぎ……305D
能登上布……286B
ノートル・ダム大聖堂(パリ)……図456D, 図198C
登り窯……412C
昇り高欄……208B
糊型染め……119D
ノーリッジ派……189B
糊防染……337D
ノルマン様式……17A

ハ

パイオニオスのニケ……458A
俳画……458A
佩玉……155C
廃品芸術……197A
バイヨン廟……422B
バウハウス……図458A, 114D, 189A
パウロ(画題)……163C
博多人形……図453C
袴腰……290C, 584B
萩……図459A
ハギア・ソフィア……図459A, 484B
萩焼……412D, 475C
箔絵……247D
白画……460B
白山紬……393B
白磁……図459C, 414A
白沙村荘……395C
白寿山石……39C
麦積山石窟……330D
白鶴美術館……682A
白陶……366C
白銅……174D
白馬会……40C, 346B, 594D
白描……87D
白描画……460B
白描図像……319A, 504A
白文……38C
白鳳美術……図460B
幕末の三筆……72D, 241C
幕末四大家……142C
刷毛目……207D, 364A, 630B
筥陶司……604B
パゴダ……422C
箱根石仏……511D
箱根美術館……682A
箱根山摩崖仏群……330A
橋……図461D
階隠……204B
はしか彫り……382A
土師器……229A, 411B
半蔀……250D
橋派……173A, 409A, 491C
馬上提灯……288A
波状文……618A
柱……463B
柱絵……98D
バジリカ……図463D, 31C
バジリカ式……160D, 294D, 464A
蓮唐草……136D
バス・タイユ……250C
バスチオン……307A
パステル……図464B
『長谷雄卿草紙』……87B
長谷川派……464D, 607B
長谷部派……617A
バーゼル美術館……686A
秦公寺……208C
畠山記念館……682A
秦寺……208C
蜂岡寺……208C
バチカン宮……240B
バチカン美術館……686B
八幡造……311D
八幡鳥居……432B
パーチメント……134A
八文字屋本……65D
八郎手……180C
八角円堂……図208C, 405C
八脚門……図612B
八窓席……565D
バッタン機……104B
ハッティ美術……488C
法堂……203D
バットレス……211A
八分……275A
八方睨み……146A
溌墨山水……316D
羽釣穴……356D
パティオ……13B
バティック……335D
ハドソン川派……10D
パドバ派……465D
ハトホル柱……70C
バトルメント……307A
花入……362C
花瓦……100C
花簪……135B
花塗……247D
花の聖母寺……239D
埴輪……図466C
パピエ・コレ……152D, 230D
パピルス……134A
バビロニア美術……597D
破風……図467B
ハーフチンバー……131A
ハプニング……196D
バベルの塔……313B
パーペンディキュラー・スタイル……17B, 211B
破墨山水……316D
バーミアン石窟……330C, 331C
刃文……図452B, 452D
パラカス文化……36D
パラゴーネ……486D
パラッツォ……図468A
パラッツォ・キエリカーティ……468D
パラッツォ・ストロッツィ……468C
パラッツォ・ピッティ……図468B
パラッツォ・ファルネーゼ……図468C
パラッツォ・ベンドラミン……図468D
パラッツォ・メディチ……468B
パラッツォ・ルチェライ……468C
パラ・ドロ……242A
腹巻……124B
パランポア……236D
針金象嵌……340B
パリ国立近代美術館……686B
パリ国立図書館……686B
パリ装飾美術館……686B
貼付画……537C
貼付壁……130C
パリッシー焼……469B
張抜……33C
破笠細工……97D
バルジェロ美術館……686B
バルセロナ・チェア……図 22C
パルテノン……図469D, 図 3D
バルビゾン派……470C, 501B, 523D, 581C, 666C
バールフト……図 46A
パルマ……125A
バルラフ・リヒアルツ美術館……686C
ハルレンキルヘ……211B
ハーレック城……図309*
バロック美術……図471B, 32C
ハン……29A
幡……507C
蛮絵……119D, 620A

DWB……407C
テヘラン考古学博物館……685B
点前座……362A
出三斗……図183B
テュレメ……157B
テラコッタ……403D
デルフォイ考古学美術館……685B
デルフト……403D, 図415C
天蓋……279D
天下一……607C
篆額……116B
電気鋳造……174D
天具帖……669D
『天狗草子』……87B
天啓赤絵……2A
篆刻……404B, 38D
点刻版……423B
天山南路……305A
天山北路……305A
天使……163B
天竺様……131B, 349C, 506A, 671B
塡漆……178A
転写下絵……600D
天守……305D
天寿国繡帳……図 6C
篆書……274D
天井……図404D
天井画……405B
点態描法……405B
点茶用具……362C
天衣……509D
『天皇摂関大臣影』……87B
点描……405B
点描派……40C
天平美術……図405C
点描法……40C
天平様式……506A
天秤櫓……482D
天部……509A
天袋……355B
テンペラ……406D
伝法院……395B
点ボツ版……329D
天目……図407B, 363D
天目茶碗……407B
天目窯……199A
天明釜……177C, 図363B
天理大学附属天理参考館……681B
天竜山石窟……407B, 330D
天竜寺……395B
天竜寺青磁……325A, 414D, 634B

ト

トアール・マルフレー……537C
ドイツ工作連盟……407C, 114D
ドイツ美術……図407C
問屋格子……203A
塔……図409D
榻……115C
幢画……537D
東海庵……395B
『東海道五拾三次』……61B
銅器……175D
銅鏡……177A
東京駅……354D
東京国際見本市会場二号館……292B
東京国立近代美術館……681C
東京国立博物館……図290D, 681C
東京国立博物館東洋館……356A
東京写真研究会……265C
東京都庁舎……292B
東京美術学校……594B
東京文化会館……292C, 560D
東宮御所……356A
洞窟壁画……191D
東求堂……174B, 図589*
陶芸……図411A
東光寺……395B
東金堂……図204C, 233A
豆彩(斗彩)……415D, 2A, 415A
唐桟……図253A
唐三彩……図416A, 図369D, 図414A
東寺……153A
等持院……395B
透視図法……89B
陶漆……247C
道釈画……図416B, 589C
東照宮……72B, 449A
『道成寺縁起』……87B
唐招提寺
……図417B, 図198A, 図514*
藤四郎焼……332C
同仁斎……361B
陶硯……533D
『東征絵巻』……図83*, 87B
当世具足……124B
藤村記念堂……356A
灯台……287C
東大寺……図418B, 図505D, 図517*
銅鐸……図420A, 177A, 617C
東南アジアの美術……図420D
当尾磨崖仏群……330A
唐白磁……459D
銅版画……図422D
東福寺……図424C, 395C
動物埴輪……466D
東方博士(マギ)の礼拝……163B
『東北院職人歌合絵巻』……87B
銅鉾……176D
胴彫……51C
胴丸……124A
胴丸鎧……124A
刀銘……452D
透明七宝……249C
透明塗……247D
透明法……8C
桐油扇……93A
灯籠……図424D
濤瀾刃……451C
遠山記念館附属美術館……681C
銷込象嵌……340C
十勝石……137C
尖りアーチ窓……566A
研切蒔絵……561C
研出蒔絵……561C
斗栱……183A
常盤山文庫……681C
土偶……図426A
徳化窯……199A
徳川美術館……681C
木賊葺……615B
徳島県博物館……681C
独立展……293D
独立美術協会……197A, 293B, 348B
床……426C
床掛……117B
床框……426C
常滑……426C
床の間……図426C
床柱……426C
土佐派……427B, 72C
綴……図427C
トスカナ式オーダー……99D
トスカナ派……427D
土蔵造……130D, 図584C
栩葺……615A
斗帳……115B
独鈷杵……507D
突帯文……618A
凸版……474A
鳥取民芸美術館……681D
斗々屋……図207D
ドナウ派……408B
鳥羽絵……571B
ドーバー城……図309*
ドビジェーニエ……197A
飛青磁……414D
鳶八丈……393B
トプカピ宮殿美術館……685B
トプカピ宮……29D
トプカプサライ……29D
戸襖……280C
土間……図582D
ドーマー窓……616B
ドーム……図430A, 615D
巴瓦……145B
戸山焼……100D
豊受大神宮……30C
ドライポイント……422D
トラークス……125A
トーラナ……46A, 504D, 612C
虎ノ子渡……635B
鳥居……図432A
華表反り……452C
鳥居派……図432C
トリグリフ……157B
鳥毛立女屛風……図281D, 406C
ドリス式オーダー……図99B, 156D
ドリス様式……437A
トリティック……335C
トリニティ・カレッジ図書館
……685C
鳥の子紙……669C
鳥衾……100D, 145C
トルソ……437C
トルテカ文化……529C, 596B
トルテカ・マヤ文化……568C
トレサリー……566A
ドレスデン国立絵画館……685C
ドレスデン・チャイナ……560B
トレチャコフ美術館……685C
泥絵具……76A
トロス……157B
トロンプ・ルイユ……437D
墩……22D, 図113*
敦煌石窟……図438B
331D, 図368D, 図430A
緞子……105A

ナ

内宮……図 30C
苗代川焼……236B
内行花文鏡……110D
内城……307A
ナオス……156D, 470A
中青江……489C
長板中形……図365C
長岡現代美術館……681D
茎……452D
茎仕立……452A
長崎ガラス……139D
長崎市立博物館……681D
長崎派……438D
流しずき……134B, 668D
中の茶屋……268D
長屋門……440B, 612C
長等山焼……65A
流造……図311D
今帰仁芭蕉布……632D
鳴竜……120A
長押……440B
名古屋城……395C
ナザレ派……440C, 408B, 666C
梨地……561C
梨子地……452D
ナショナル・ギャラリー
(アイルランド)……685C
ナショナル・ギャラリー
(ワシントン)……685C
ナショナル・ギャラリー
(ロンドン)……685D
ナスカ文化……529B
夏扇……91C
夏茶碗……363C
ナップ……531A
棗茶入……362C
魚々子……374C
浪華俱楽部……265C
浪花錦絵……51A
難波長柄豊碕宮……350D
ナビ派……440D, 555C
鍋島……441A
鍋島焼……35C, 475C
ナポリ国立美術館……685D
ナポリ派……441A
海鼠壁……130D, 145C, 584D
なめくり彫……374A
『なよ竹物語絵巻』……87B
奈良絵本……65C
奈良紙……669D
奈良国立博物館……681D
奈良晒……286B
奈良三彩……282C, 411C
奈良時代の美術……405C
奈良頭塔石仏群……511D
奈良人形……34A, 図453D
奈良の大仏……図419B
奈良派……441B
双倉……6D
鳴滝乾山……96B, 155B
鳴海織部……102D, 412C
繩張り……305C
南円堂形……425B
南画……441C, 別刷433, 72D, 441D
南京赤絵……2A
軟骨グロテスク……189A
南宗画……図441D, 441C
南宗画派……91B, 239A
南宗寺……395C
南禅院……図387*
南禅寺……図442A, 395C
南庭……314A
南都七大寺……442D
南蛮絵……620D

滝本流…… 279B
卓…… 382C
拓…… 601D
磔刑図…… 163B
拓刷…… 474B, 601D
拓墨…… 601D
拓本…… 352B, 601D
拓本墨…… 352C
託磨派(詫磨派・宅間派)…… 352C
竹編み…… 360B
竹垣…… 396C
ダゲレオタイプ…… 255C, 266C
出文机…… 278C
多島式…… 394A
タージ・マハル…… 30B
誰哉行灯…… 287D
ダダ…… 図353C, 7D, 272D, 523D
畳み板締め染め…… 119D
太刀…… 452C
立木観音…… 511A
立木仏…… 511A
立杭窯…… 359C
立杭焼…… 359C
太刀銘…… 452D
多鈕細線文鏡…… 111C
竜田屋…… 125D
竪穴式石室…… 227D
経絣…… 図119B
竪瓦…… 145C
立蔀…… 250D
経朱子…… 104C
経錦…… 105B, 444A
竪野焼…… 236B, 412D, 475C
竪機…… 104B
経緯絣…… 図119B
タートリニズム…… 355A
棚…… 図355B
タナグラ人形…… 図355D, 160B, 403D, 455A
棚厨子…… 318C
田の浦焼…… 236B
束刀…… 451A
ダビデ(画題)…… 163B
ターフェル…… 116B
タ・プロム寺院…… 422B
ダブルイカット…… 119B
タペストリー…… 図356D
多宝塔…… 図512C, 577C
玉垣…… 357C
玉簪…… 135B
玉子手…… 207C, 364A
だまし絵…… 437D
ダマスカス国立博物館…… 685A
玉虫厨子…… 6B, 63C, 図318*, 549B
ためずき…… 668D
多面法…… 601C
多聞櫓…… 305D
鼉竜鏡…… 111C
樽頭…… 191A
垂木先瓦…… 145C
達磨派…… 617A
丹絵…… 49D
丹鶴山焼…… 100D
鍛金…… 359A, 174D
端渓硯…… 533D
短甲…… 122B
短冊…… 244B
檀紙…… 669B
鍛造…… 359A
男像柱…… 7C
三棚…… 318C
短刀…… 452C
丹波焼…… 359C
タンパン…… 48D, 148D
丹緑本…… 65C

チ

チェコスロバキアの美術…… 478D
知恩院…… 395B, 図519*
違棚…… 355B
千木…… 360B
竹林院…… 395B
智光曼荼羅…… 285D
智積院…… 395B
池泉庭園…… 635A
チチェンイッツァ…… 図568C
竹工芸…… 図360B
池庭…… 393D, 396A
致道博物館…… 681B
千鳥の香炉…… 209B
千鳥破風…… 467C
チネ…… 130D
粽…… 334D, 463C
チャイトヤ窟…… 46C, 504D
茶入…… 362C
茶掛…… 117B
茶釉肌…… 377C
茶室…… 図361A
茶杓…… 362D
茶聖…… 339A
茶庭…… 394A
茶道具…… 362B
茶の湯釜…… 図362D
茶の湯の間…… 361A
茶匙…… 362D
チャビン文化…… 36D, 529A
チャムの遺跡…… 421C
茶屋染…… 363B, 図337*
茶屋辻…… 363B
茶碗…… 図363B, 362D
チュイルリー宮…… 642D
中央アジアの美術…… 図364B
中形…… 図365C, 図119D
鋳金…… 365D, 174D
中宮寺…… 図 6B
中啓…… 91D
中国書道史…… 274C
中国美術…… 図366A
中金堂…… 233A
中書院…… 125D
抽象主義…… 図372C
抽象＝創造…… 203C, 373B
抽象美術…… 7D, 372B
抽象表現主義…… 196D, 492B
抽象模様…… 609D
鋳造…… 365D
鋳造像…… 375A
中尊…… 510C
中尊寺…… 図373B
中堂…… 233A
宙吹きガラス…… 140A
籀文…… 275A
中門…… 612B
中門造…… 584C
中門廊…… 313D
チューダー様式…… 373D, 17B
チュリゲレスコ様式…… 472C
チューリヒ・ダダ…… 353D
チューリヒ美術館…… 685A
チュルクリ…… 101C
帳…… 115C
長安城…… 307C
潮音閣…… 174B
潮音洞…… 173D
彫金…… 図373D, 174D
頂髻相…… 509A
超現実主義…… 272D
彫刻…… 図374D, 486C
彫刻銅版…… 422D
彫刻の森美術館…… 681B
彫彩漆…… 382A
長沙古墳…… 図367*
彫漆…… 133C
彫漆塗…… 247D
『鳥獣人物戯画』…… 図78*, 87B, 116D, 図571B
長上工…… 343D
朝鮮鐘…… 380B
朝鮮唐津…… 140C, 412D
朝鮮美術…… 図377D
彫塑…… 374D
頂相…… 381C
彫像…… 374D
帳台構…… 278D
提灯…… 288A
朝堂院…… 350C
帳内御物…… 281B
長府博物館…… 681B
彫木彩漆…… 133B
長銘…… 453C
直接下絵…… 600D
直刀…… 450B
直描石版…… 67B
勅封倉…… 281C
塵蒔…… 561C
縮緬…… 381A
沈金…… 381B, 247D
頂相…… 図381C, 133A, 284B, 334B
頂相彫刻…… 285A, 381C, 590C
チント…… 423A
青花…… 342B

ツ

堆黄…… 382A
鎚起…… 359A
鎚起七宝…… 249C
堆錦…… 247D
堆錦塗…… 633D
堆黒…… 382A
堆朱…… 図382A
衝立障子…… 280A, 286C
鎚鍱…… 359A
ツェルナーの錯覚…… 図461D
突上窓…… 565D
月見櫓…… 305D
築山…… 394A
机…… 図382B
作り絵…… 86D
付描…… 561C
付書院…… 278C
つけたて描法…… 401D
辻…… 203A
辻が花染…… 図383D, 590C
ツタンカーメン王の黄金のマスク…… 図 68*
土取り…… 452A
綴…… 356D
綴織…… 図104D
綴錦…… 357C
繋ぎ虹梁…… 208D
角屋…… 584B
鐔(鍔)…… 図384B
つばめ…… 671B
妻…… 615C
妻入…… 615C
妻戸…… 393A
積爍…… 451D
紬…… 393A
紬糸…… 393A
釣鐘堂…… 290C
釣香炉…… 209A
釣灯籠…… 425B
釣床…… 427A
釣殿…… 393B, 313D
剣…… 450B, 452C
蔓草模様…… 136C
鶴の足…… 135C
戎具…… 121D

テ

テアトロン…… 157B
ティアワナコ古典文化…… 529B
庭園…… 図393D, 別刷385
定家流…… 503C
丁敬…… 38D
帝国芸術院…… 293C
帝国美術院…… 293D, 346D
帝国ホテル…… 345D, 624A
ディスコボロス…… 579B
デイスス…… 20B
帝展…… 147A, 292D, 347A
泥塔…… 521C
ティトゥスの凱旋門…… 図108D
ティトルス…… 294C
ディピュロン様式…… 148A
ディプテロス…… 156D
定窯…… 399D
ティワナコ文化…… 37A
デエシス…… 20B
テオティワカン…… 493C, 図568*
テオティワカン文化…… 529B, 595D
手鑑…… 225A
デカルコマニー…… 400C
剔紅…… 382A
滴翠美術館…… 681B
テクタイト…… 137C
テクニカル・アート…… 200D
出組…… 183B
出格子…… 203A
出格子窓…… 565D
デコラチーブ・アート…… 202B
デコレーテッド・スタイル…… 17B, 211B
デザイナー…… 401C
デザイン…… 400D
手先…… 183B
デ・スティル…… 401C
デッサン…… 401D
テート・ギャラリー…… 685B
デトランプ…… 402A
デトロイト美術館…… 685B
デフォルマシオン…… 402A
テーブル…… 383C

ストレート・フォトグラフィ…… 256C
砂型鋳造…… 174D
スナッフボトル…… 139D
砂目石版…… 327D
素延…… 452A
洲浜形…… 396C
州浜座…… 図279D
スフィンクス…… 図321A
スペイン美術…… 図321C
墨…… 534A
墨板…… 51B
墨絵…… 322D, 449D
墨摺絵…… 49D
墨線…… 51B
墨流し…… 図322D
隅櫓…… 305C
住吉大社…… 図322D
住吉造…… 図310D, 323A
住吉鳥居…… 432B
住吉派…… 図323A, 427B
刷…… 601D
磨上茎…… 452D
摺絵…… 119D
摺箔…… 323D
刷版…… 474C
諏訪市美術館…… 681A
スワンカローク焼…… 422D
宋胡録…… 422D

セ

西域…… 324D
青花…… 190D, 213D
清海曼荼羅…… 285D
聖画像…… 19C
青岸寺…… 図390*
青巌寺…… 206B
清閑寺焼…… 155A
青金…… 174C
生巧館画学校…… 617C
青磁…… 図324D, 364A, 414A
成趣園…… 395B
精神の三角形…… 7C
聖像破壊運動…… 19D, 161B
聖誕図…… 164C
青田石…… 39C
青銅…… 174C
製版…… 474C
整版木…… 65B, 66A
静物画…… 図325C
聖ペテロ教会堂…… 191C
聖母子像…… 図326A
聖母の生涯(画題)…… 162D
整本…… 352B
西洋画…… 450A
青龍社…… 145A, 348A
清涼殿…… 154D, 350D
青緑山水画…… 239A
聖霊降臨(画題)…… 163A
西冷八家…… 38D
井籠倉…… 6D, 584C
榿香炉…… 209B
石室…… 227C
石造穹窿…… 663B
赤像式…… 2B
石版画…… 図327D
石仏…… 図329D
セクション・ドール…… 93D
セザンヌ風キュビスム…… 152B
世尊寺流…… 277D, 503D
ゼツェッション…… 534C
雪花絞り…… 119D
石華墨…… 352C
赤褐色無文土器…… 377D
石棺…… 227C
石窟寺院…… 331C
石窟仏…… 329D
絶対主義…… 272B
折衷様…… 671B
浙派…… 239C, 442A
瀬戸…… 図332C
瀬戸唐津…… 140C
瀬戸黒…… 332D, 412C
瀬戸天目…… 332C
瀬戸焼…… 411C, 418A
セプティミウス・セベルスの凱旋門…… 108D
セーブル…… 図332D, 図415D, 図657*
芹椀…… 671B
ゼロ…… 196D
セロハン紙…… 134B
塼…… 145C, 379D
磚…… 333C
氈…… 135D
饍案…… 382C
前衛芸術…… 7D
前衛芸術家クラブ…… 197A
前衛書道…… 278C
前衛美術…… 7C
前衛美術会…… 197B
線遠近法…… 89C
磚瓦…… 図333C
一九三〇年協会…… 348A
嬋娟画…… 487D
前栽…… 314A, 396C
千字文…… 図333D
禅宗画…… 504A
千秋閣…… 395B
禅宗美術…… 図334A
禅宗様…… 334D, 131C, 142C, 506A, 590B, 671B
染色…… 図335A
山水屏風…… 286B
戦争画…… 図338C
線象嵌…… 340B
戦争の間…… 540C
線装本…… 352B
全体絵画…… 125C
仙台堆朱…… 382B
全拓…… 352B
煎茶茶碗…… 364B
センチュリー・ギルド…… 7C
尖底土器…… 411A
尖頭形アーチ…… 211A
仙洞御所…… 395B
宣徳染付…… 342C
セント・ポール大聖堂…… 図338D
『宣和印譜』…… 47B
善派…… 339B
一八三〇年派…… 470D
前方後円墳…… 227A
千本格子…… 203A
扇面画…… 図339C
扇面散し…… 339C
扇面屏風…… 339C
洗礼(キリストの)…… 図163A

ソ

そうあい…… 51B
宋赤絵…… 2A, 414D
草庵茶室…… 361B
双円墳…… 227B
総織部…… 102D
草花双鳥鏡…… 111C
惣型鋳造…… 174D, 364D
象嵌…… 340B, 174D, 374C
鎗金…… 381B
鎗銀…… 381B
痩金体…… 148D
造型…… 347D, 530D
造型美術家協会…… 531A
総合主義…… 544C, 559D
総合的キュビスム…… 152D
総合鳥居…… 432B
創作版画…… 474D
装飾経…… 図340C
装飾古墳…… 227D
装飾式…… 17B, 211B
装飾用具…… 362C
宋拓…… 352B
宗達光琳派…… 340D, 72C, 358C
宗達派…… 607B
宗旦信楽…… 244A
走泥社…… 413D
層塔…… 512B
草土社…… 346D
惣大仏師…… 508D
層版…… 601D
双方中円墳…… 227B
走馬灯…… 287C
宗隣寺…… 395B
蘇易簡…… 533A
曾我派…… 図341A, 590B, 607B
素木…… 511A
塐…… 247C
素三彩…… 415B
祖師堂…… 506B
組積構造…… 463B
塑像…… 374D
ソーダライムガラス…… 140A
袖高欄…… 208B
袖香炉…… 209A
そば…… 207D
礎盤…… 334D
ソビエト美術…… 658B
素描…… 401D
ソフト・グラウンド・エッチング…… 423A
素朴派…… 図341D
杣田細工…… 248D
SOM[ソム]…… 342A
染付…… 図342B, 364A, 414D
空炷香炉…… 209A
空引き機…… 104B
ソールズベリー大聖堂…… 342D
尊円流…… 343A
尊像画…… 504A

タ

待庵…… 362B
大英博物館…… 219A, 685A
大覚寺…… 343C
大工…… 343D
大工職…… 344A
大極殿…… 350C
大黒柱…… 463B
醍醐寺…… 図344A, 図279*, 図518*
醍醐棚…… 355B
たいこ張り…… 280C
台座…… 図279C
タイ更紗…… 図236D
太子講…… 344A
大社造…… 23A, 図310D
大書院…… 278D
大正建築…… 図344D
大正の美術…… 図346A
大神宮…… 30C
大聖堂…… 161D
大仙院…… 図348D, 図388*
退蔵院…… 395B
胎蔵界曼荼羅…… 図575B, 577C
大内裏…… 図350C
大壇…… 578A
大篆…… 275A, 295B
大斗…… 183C
大同石仏…… 64A
大棟梁…… 344A
大徳寺…… 図348B, 395B
大斗肘木…… 図183B
第二紀会…… 294B
対屋…… 313D
玳皮盞…… 363D
大仏…… 509C
大仏座…… 279C
大仏師…… 508C
大仏殿(東大寺)…… 図418D
大仏様…… 図349C, 131B, 506A, 671B
太平洋画会…… 595A
タイポグラフィ…… 349D
当麻寺…… 図350A, 460D
当麻曼荼羅…… 285D
『当麻曼荼羅縁起』…… 図79*, 87B
大曼荼羅…… 575A
代銘…… 453D
大面取…… 463C
大門…… 612B
ダイヤのジャック…… 660B
大猷院…… 449C
太陽のピラミッド…… 493C, 図568*
内裏…… 図350C
内裏正殿…… 350D
台輪…… 432A
ダウ・アル・セット…… 196D
高浮彫…… 48D
高岡市立美術館…… 681B
高雄曼荼羅…… 310C
高倉…… 351A, 図584C
多賀城…… 305B
多賀大社…… 395B
高田焼…… 412D
高槻七宝…… 249D
高取焼…… 351A, 412D, 475C
高輪美術館…… 681B
高肉象嵌…… 340C, 374C
高肉彫…… 174D, 374B
高機…… 104B
高八方…… 584C
高張提灯…… 288A
高塀造…… 584D
高蒔絵…… 561C
高松塚古墳…… 図227D, 449D, 461A

シャトゥー派……431D
ジャボネズリ……251C
写本挿絵……29B
ジャーミア……603B
しゃむう染め……237A
斜文織……104C
舎利塔……507C
舎利容器……507C
シャルトル大聖堂……268A, 図320B
ジャワ更紗……図237A
シャワブチ……51D
シャンボール城……図309*
ジャンル……498B
シャンルベ……250C
手印……図510A
朱印……38D
十一字会……594B
修学院焼……100D
修学院離宮……図268C
宗教美術……269B
『集古印譜』……47B
十字架……図162C
十字架降下(キリストの)……162C
十字架担い(キリストの)……162C
絨氈……270A
種子曼荼羅……575B
重層門……612B
絨毯……29D
蹴彫……374A
修内司窯……147C
十二使徒……162D
『十二類絵巻』……87A
自由美術家協会……197B, 293D
重要文化財……531C
蹴立像……509B
シュエダゴン……422C
宿紙……669B
寿月観……268D
聚光院……図349B, 395A
珠光香炉……209B
珠光青磁……325A
寿山石……39C
樹脂油絵……8A
殳書……295C
数珠刃……451C
朱子織……104C
受胎告知……図271C
主殿造……278D
シュトルム……491D
受難(キリストの)……164D
シュプレマティスム……272B, 203B
須弥座……272B, 図279C
須弥壇……272B
朱銘……453C
シュメール美術……597C
撞木造……584B
春陽会……617B
聚楽壁……130C
聚楽土……624C
聚楽焼……376D, 624C
シュール……272D
シュールリアリズム……272D
シュルレアリスム……
……図272D, 7D, 523D
鐘楼……290C
春画……274A
順慶長光……98D
春慶塗……274B
俊鎮論……345B
皴法……239B
春陽会……293B, 347C
巡礼寺式……240A
書……図274C
如庵……図362B
書院……278C
書院造……図278D, 334D
牀……115B
笑意軒……125D
定印……510A
常栄寺……図388*
上円下方墳……227B
紹鷗香炉……209B
紹鷗信楽……244A
衝角形冑……122C
帖学派……547C
昌化石……39C
賞花亭……125D
松花堂流……279B
床几……22D
商業デザイン……184A
松琴亭……125D, 図317C
衝撃ガラス……137C
将監長光……98D
聖護院研究所……4C
丈光相……509A
荘厳具……図279C
牀座……279D
庄三風……180D
障子……280A
渉成園……395A
章草……275A
正倉院……図280C, 図 6A
正倉院ガラス……139D
正倉院裂……283C, 282D
正倉院三彩……282C, 411C
正倉院宝庫……6D
肖像画……図283D
肖像彫刻……284C
上代錦……105B
上段の間……426D
定朝様……285B
小篆……275A, 295B
正伝寺……395A
浄土教画……504A, 536C
浄土教美術……図285C
浄土の三曼荼羅……285D
浄土変相図……285D
常寧殿……350D
条帛……509D
上布……図286B
菖蒲桁……141D
障屏画……286C
別刷297, 537D, 607B
照明具……図287B
縄文式土器……289C, 411A
縄文時代の美術……図289B
浄瑠璃寺……図290A, 図132*, 図535*
青蓮院流……277D, 343A, 671B
鐘楼……図290C
丈六像……509C
昭和建築……図290D
昭和の美術……図292D
初英式……211B
汝官窯……414C
初期イギリス式……17B
初期伊万里……35C
初期キリスト教美術……294B
初期ゴシック建築……211A
燭台……287C
『女史箴図巻』……図209B
徐氏体……294B
署書……295C
初摺……51C
女像柱……図142C
書体……295B
織機……104A
織金……178A
蜀江錦……549C
書道博物館……681B
汝窯……147B, 325B
祥瑞……296C, 364A
祥瑞手……190D
白鷺城……490B
白張提灯……288A
シリア様式……271C
支輪天井……404D
シルク・ロード……305A, 図364*
シルバー・ホワイト……75D
城……図305A
次郎左衛門雛……453A
白高麗……460A
白書院……188B, 278D
白紬……393B
城の塔……410C
白無地……104D
四和尚画……371C
秦印……37D
新印象主義……40B, 523D
深遠……239B
真壁……130C
神宮……30C
心空殿……174B
ジンク・ホワイト……75D
新芸術家同盟……491C
新興建築家連盟……290D
神護寺……図310B, 図535*, 図559*
新古典主義……219D
新古典主義建築……660A
神社建築……図310D
真珠庵……348C, 395A
新書院……125D
身荘厳……279C
新制作派協会……293D
神聖比例……93D
神像……図312B, 314C, 316B
神像彫刻……314C
新即物主義……456C
清初拓……352B
神代文字……276B
神殿……図312D, 70B, 156D
寝殿……313D
寝殿造……図313D, 154D
新刀……62C, 451B
神道美術……314B
新日本建築家集団……290C
真如院……395A
心御柱……23A
新派……40C
新バビロニア美術……598A
人物画……314C
人物埴輪……466D
新兵衛信楽……244A
新漫画派集団……573D
神明造……図310D
神明鳥居……図432A
新薬師寺……図315A, 図514*
新和様……671B

ス

瑞応院……395B
水彩画……図315B
吸坂手……180C
垂迹画……316C, 504B
垂迹彫刻……316B
垂迹美術……図315C
垂迹曼荼羅……316C
水晶宮……17C, 194B, 460A
随身所……314A
『随身庭騎絵巻』……87A
随身(神)門……612B
スイス派……552B
垂直式……17B, 211B
瑞峯院……395B
水墨画……
……図316C, 334B, 449D, 590A
水墨山水画……239A
水墨障屏画……286D
スウェーデン国立博物館……685A
末青江……489C
須恵器……229A, 411B
居玉……30D
末広……91D
末備前……488B
据紋象嵌……340C
透鐔……384C
透灯籠……425C
透彫……174D, 374A
透彫光背……279D
繍破風……467C
図巻……87D
スカンジナビア・デザイン……551B
スキアグラフォス……159D
透扇……91D
杉戸絵……286D
杉原……669C
透塀……357C
数寄屋……361A
数寄屋造……図317C, 126B, 278D
透渡殿……313D
スキンチ……430B
スクトゥム……125A
直刃……452B
スケッチ……317D
スケーネー……157B
頭光……279D
須坂焼……100D
厨子……図318B
筋兜……124A
筋絞……252C
厨子棚……図116A, 318C
硯……533C
図像……図318D
図像芸術……164B
スタビール……231D
スチュアート様式……17C
スチレン・ペーパー……134A
スティル・デ・バン……12B
スティール・ヌイール……12C
スティレ・リバティ……12C
ステンドグラス……図320A, 211C
ストア……図320C, 463D
頭塔石仏群……329D
ストゥーパ……43D, 46A
409D, 504D, 506C, 512B
ストラスブール大聖堂……図320C

コルニーチェ……116B
コルマール美術館……684D
古隷……275A
コレー像……157C
コレーの壇……4A
古ロシア建築……658C
コロディオン法……256A
古渡更紗……図237A
権現造……
……150C,図311D,449C,607A
金剛界曼荼羅……図575B,577C
混合式オーダー……99D
金剛杵……507D,578A
金剛盤……図507D,578A
金剛峯寺……205D,図519*
金剛鈴……507D,578A
コンサーベーター……107C
金色相……509A
金色堂(中尊寺)……図373C
コンス神殿……70B
コンスタンティヌスの
凱旋門……109A
権蹟……503D
コンセプチュアル・アート…197A
金地院……442C
コンテ……232D
コンテ美術館……684D
コンテンポラリー・アート…196B
金堂……233A
金銅仏……233B
今日庵……394B
権大仏師……508D
コンバイン絵画……661A
金錍……508A,578A
金碧障屛画……287A
コンポジット・オーダー……図99D
『根本縁起』……150C
根本中堂……90D
紺無地……104D

サ

座……21B
西域……364B
『西行物語絵巻』……87A
サイケデリック・アート……11A
西江寺……395A
最後の審判……162B
『最後の審判』(ミケランジェロ)
……576C,656*
最後の晩餐……162B
西金堂……233A
釵子……134C
埼玉県立博物館……681A
祭壇画……162B
彩陶……366B
西芳寺……図386*
細密画……578B
細密素描……401D
彩料……75B
棹縁天井……405A
佐賀ガラス……139D
佐賀県立博物館……681A
佐賀錦……104A
嵯峨人形……図453D
逆蓮……208B
先反り……452C
柵……305B
サクサイワマン……図37A
作事方……344A
ザクセン・チャイナ……560B
ササン朝美術……542C
挿絵……65B
挿込み笄……135B
指物……図603D
左書……295C
挿蓮弁……279D
砂芯ガラス……図137D
叉倉……6D
坐像……509B
『佐竹曙山写生帖』……3A
サタン……162C
雑華院……395A
雑彩……415A
冊子本……427D
雑体書……179B
薩摩……119B
薩摩切子……図139D
薩摩上布……286B
薩摩錦手……236B
薩摩焼……236A
里内裏……350D
早苗会……617B
佐野乾山……96B
砂漠の家……456D
寂び物……207D
侍廊……314A
サポテカ文化……529B,595D
狭間……203A,305D,565D
三昧耶形……510A,575C
鞘塗……247D
サライ……29D
更紗……図236C
サールナート……図46C
サロン・デ・チュイルリー……9B
サロン・デ・レアリテ・
ヌーベル……373B
サロン・ド・メ……196D,373B
三阿弥……図237D,590B
三遠……89D,116B,239B
三科インデペンデント……
……197A,347D
三科会……197A,347D,530D
三角縁神獣鏡……111C,228C
三月堂……405D,図418D
桟唐戸……142C,335A
サンギーヌ……232D
サンギン……232D
三綱……202D,648B
三賢……241C
三間社……238C
三間社流造……136B,311D
『サン・シストの聖母』……654*
三社造……238C
三十三間堂……図238D
『三十六歌仙絵巻』……図81*,87A
サン・ジュヌビエーブ聖堂…475B
三条仏所……90B,379D,508D
山水画……図239A
三聖……241C
三蹟……100D,241C,277A
三千院……395A
三蘇……341C
三尊像……510C
サンタ・マリア・デル・
フィオーレ大聖堂……図239D
サンタ・マリア・ロトンダ
聖堂……475B
サーンチー……図46A
サンチアゴ・デ・コンポス
テラ大聖堂……図240A,472C
サンテティスム……544C,559D
サンド・コア・ガラス……図137D
サントリー美術館……681A
山王鳥居……図432B
サン・パウロ美術館……684D
サン・ピエトロ大聖堂……図240B
サン・ピターレ聖堂……240D
三筆……241A,277A
三筆・三蹟……241A
三不動……図241C
三宝院……図141*,図279*,図389*
三昧耶曼荼羅……575A
サン・マルコ大聖堂……
……図241D,484C
サン・マルコ美術館……684D
三位一体……162C
三藐院流……220C
山門……90D
三門(山門)……612B

シ

CIAMシアム……242B,195A,637C
シエナ大聖堂……図242C
シエナ派……242D,420C
四王呉惲……63D,94B,371C
塩見蒔絵……243B
シカゴ派……237B
シカゴ美術館……684D
『自家集切』……277B
自画像……図243C
シカラ……46D,504D,615D
信楽……図243D
敷石……396C
色彩の並置……40B
『信貴山縁起』……図77*,87A
色紙……244A
式正鎧……122D
色調の分割……40B
式年遷宮……30D
式年造替……136B,310D
敷曼荼羅……575A
四脚門……612B
四橛……508A,578A
『地獄草子』……87A
錣葺……図615C
肉合研出蒔絵……561C
肉合彫……374C
紫宸殿……図154C
獅子吼……509A
獅子口……145C
獅子の中庭……図13B
鹿窓……565D
蜆椀……671B
死者の書……71C
刺繡……図244B
仁寿殿……350D
磁州窯……246C
慈照寺……173D,395A
至上主義……272B
四条派……213B,570B
仕女図……487D
紫宸殿……154C,350D
閑谷学校……204B
システィーナ礼拝堂……図246C
鎮折……91D
詩仙堂……395A
地蔵十王図……286A
下絵……247A,474B
下地窓……247A,362A,565C
紫檀木画挟軾……382C
七官青磁……325A,634B
七条大宮仏所……508D
七条仏所……190D,508D
七人社……552C
四柱屋根……615C
ジッグラト……313A,409D
漆工芸……図247B,382A
瑟瑟座……図279D
『十鐘山房印挙』……47B
湿拓……474B,601D
漆皮……247C
七宝……図249C
しつらい……115D
四天王寺……5C,図505D,図535*
四天王寺式伽藍配置……547D
指頭画……200B
漆鐔……384C
志度寺……395A
蔀……250D,203A,584B
蔀戸……250D
地長押……440B
シニョーリア……494B
シネ……119A
志野……図251B,412C
シノアズリ……251C,101C,249B
志野織部……251B
鎬造……452C
シバ像……46D
地機……104A
鴟尾……251D
ジビエの遺宝……542A
仕服……362C
地覆……208B
地袋……355B
市壁……307A
絞……図252B,335C
しぼり技法……359B
紙本……286D
縞……図252C,104D
島木……432A
地蒔……561C
Gマーク……42C
島根県立博物館……681A
島物……364B
下鴨神社……136A
下醍醐……344A
下の茶屋……268D
霜降り……104D
寺門……106C
紗……141C
社会主義リアリズム…253C,530C
蛇蝎手……140D
ジャカード機……104B
蛇窯……359C
写経体……275D
赤銅……174D
写実主義……254C
写真……図254D,別刷257
『捨身飼虎図』……図5D,6C
写生画……72D
写生派……72D
シャチョール……658C
シャトー……309A
シャドウ・ウィーブ……119A

黒田記念室…… 188C
クロッキー…… 188C, 401D
グロテスク…… 188D
黒根来…… 456B
黒本…… 65D
クロワゾニスム…… 559D
クンストゲベルベ…… 200D

ケ

契…… 510A
契印…… 510B
慶応義塾幼稚舎…… 356A
鶏血石…… 39C
挂甲…… 122B
形而上絵画…… 図189D, 125C, 156B
傾斜屋根…… 615C
慶州石窟庵…… 図190B, 331A, 378D
芸術の世界…… 660B
形象埴輪…… 466C
景泰藍…… 370C
景徳鎮窯…… 190D, 147C
慶派…… 190D, 63D, 131C
慶陵…… 370C
劇画…… 573D
懸魚…… 図191A
外宮…… 30C
蹴込床…… 427A
『華厳五十五所絵巻』…… 86C
『華厳宗祖師絵伝』…… 86C
化粧屋根…… 404D
外陣…… 506A
削り中型鋳造…… 365D
桁隠…… 191A
牙彫…… 図191A
結界…… 203A
結跏趺坐像…… 509B
月波楼…… 125D
ケトラ…… 125A
けぬき合せ…… 98D
花瓶…… 508A
毛彫…… 174D, 374A
牙彫…… 191A
毛彫法…… 626A
華鬘…… 507D
ケルムスコット印刷所…… 7B
ケルン画派…… 408A
ケルン大聖堂…… 図191C, 320C
顕教画…… 504A
建盞…… 363D
乾山…… 96B
原始キリスト教美術…… 294C
原始美術…… 図191D
『源氏物語絵巻』…… 図77*, 87A
賢聖障子…… 280B
眷属…… 510C
現代建築…… 図194B
現代美術…… 図196A
建築…… 図197B, 486B
建築研究団体連合会…… 292B
『建築書10巻』…… 489D
建築青年会…… 345D
建築彫刻…… 486C
見当…… 329A, 474C, 601C
絹本…… 286D
間面記法…… 607C
顕文紗…… 105C
建窯…… 199A
乾隆ガラス…… 139D

コ

古青江…… 489C
古赤絵…… 2A
古芦屋…… 363A, 図589*
古伊賀…… 16C, 412D
小石原高取…… 351B
古一文字…… 488B
濃茶入…… 362C
濃茶茶碗…… 363C
小井戸…… 364A
古伊万里…… 35C
幸阿弥家…… 199D
高案…… 382C
高遠…… 239B
笄…… 図135B
紅花緑葉…… 382A
後期印象主義…… 40C
高句麗壁画…… 図200B
工芸…… 図200C, 486D
工芸美術…… 202A
向月台…… 174B
纐纈…… 202D
神籠石…… 305B
香合…… 図202D
校合摺…… 51B
格子…… 203A
黄氏体…… 203D
格子窓…… 565D
公生涯(キリストの)…… 図162A
構成主義…… 図203B, 7D
光前寺…… 395A
興禅寺…… 395A
甲倉…… 6D
高台寺蒔絵…… 248A, 561B, 608D
高台寺椀…… 671B
皇大神宮…… 30C
降誕(キリストの)…… 164C
郊壇窯…… 147C
交趾写…… 203D
交趾手…… 65A
交趾焼…… 203D
皇帝のドーム…… 663C
格天井…… 図405A
講堂…… 203D
行動美術…… 294B
向拝(御拝)…… 204B
光背…… 図279D
後拝…… 204B
孔版…… 474A, 601D
綱封倉…… 281C
興福寺…… 図204B
図132*, 460C, 図505D, 図516*
工部美術学校…… 594A
神戸市立南蛮美術館…… 680D
降魔坐…… 509C
紅毛画…… 620D
『高野切』…… 225C, 図277C
香薬寺…… 315A
高野山…… 図205D
鈎窯…… 147B
高麗青磁…… 380B
高麗茶碗…… 図207C, 364A
高麗天目…… 208A
高麗陶磁…… 図207D
高麗門…… 305D, 612C
高麗螺鈿…… 249A
後楽園(岡山)…… 395A
後楽園(小石川)…… 395A
後楽園焼(岡山)…… 100D
後楽園焼(小石川)…… 100D
高欄…… 図208A, 462C
合理主義建築…… 208B
広隆寺…… 図208C, 6A, 図516*
虹梁…… 208D
香炉…… 図208D
鉤勒花卉画…… 120B
鉤勒体…… 203D
勾勒描法…… 401D
古雲鶴…… 207C
小絵馬…… 85C
古唐津…… 140C
粉河寺…… 図389*
『粉河寺縁起』…… 図80*, 87A
呉器…… 207D
五期会…… 292B
故宮博物院…… 684C
後京極流…… 671A
古玉…… 155C
古清水…… 155B, 413C
古今雛…… 453C
国画玉成会…… 96A, 595A
国画玉成会展…… 346B
国画創作協会…… 346D
国技館…… 354D
国際建築…… 189A, 195A
国際ゴシック様式…… 242D
黒像式…… 188B
古九谷…… 180B, 413C, 475C
木口木版…… 67B, 601C
古月軒…… 372B, 415B
国展…… 293B
黒陶…… 366B
国宝…… 531C
小組格天井…… 405A
黒燿会…… 530D
黒曜石…… 137C
国立国会図書館…… 292B
国立室内競技場…… 359C
国立西洋美術館…… 681A
苔寺…… 図386*
柿葺…… 615A
後光…… 279D
五彩…… 2A
五彩箋…… 534B
五彩陶磁…… 370D
古薩摩…… 236A
小札甲…… 122B
『後三年合戦絵詞』…… 87A
五山様…… 590B
腰反り…… 452C
小下絵…… 247A
ゴシック建築…… 269C
ゴシック美術…… 図210D
ゴシック・ミニアチュール…… 578C
古志野…… 251B
湖州鏡…… 110D
五重塔…… 512B
古書院…… 図125D
胡牀…… 115B
御所型…… 288A
御所人形…… 図453C
古神宝…… 213C
古神宝類…… 213C
呉須…… 213D, 342B
呉須赤絵…… 2B
呉須手…… 213D
古瀬戸…… 133B, 332C
巨勢派…… 214B
小袖…… 図214C
古染付…… 342C
五尊像…… 510C
古代エジプト・ガラス…… 137D
古代ガラス…… 137C
古代地中海の美術…… 215C, 別刷221
木工(こだくみ)…… 343D
木工大工(こだくみのおおいたくみ)…… 343D
木工寮…… 343D
古丹波…… 359C
古帖佐…… 236A
古帖佐焼…… 100D
国会議事堂…… 344D
ゴッホ美術館…… 684D
古典主義…… 図219A
古天井…… 404D
古天命…… 363A
古刀期の五か伝…… 617A
後藤家…… 220A, 384C
五島美術館…… 681A
湖東焼…… 475C
金刀比羅宮博物館…… 681A
コートルド美術館…… 684D
湖南焼…… 65A
近衛流…… 220C
御拝(向拝)…… 204B
古萩…… 459A
琥珀金…… 174C
コピー…… 603A
粉引…… 207D, 364A, 630B
古備前…… 412D, 488A
古備前物…… 488A
古筆切…… 225C
小羊…… 162B
古筆手鑑…… 図225A
小仏師…… 508C
コプト織…… 図105A, 357B
コプト裂…… 225D, 図226*
コプト美術…… 図225D
コプト美術館…… 226C, 684C
コプラ…… 196D
ゴープラム…… 612C
ゴブラン織…… 図103*, 357C
古墳…… 図226D
古墳時代の美術…… 図228B
コペンハーゲン国立美術館…… 684D
後本茶碗…… 207D, 364A
木舞…… 615C
狛犬…… 図229B
胡麻殻柱…… 463C
『駒競行幸絵巻』…… 87A
護摩杓…… 508A
護摩壇…… 578A
護摩炉…… 508A
コミック・ストリップ…… 572C
熊川…… 207C, 364A
御物…… 155D
小紋…… 図229C
御用絵師…… 68D
御用画派…… 72C
暦手…… 207D, 364A
『紙撚切』…… 225C
コラージュ…… 230D, 88D
孤篷庵…… 349A
五稜郭…… 305C
五輪塔…… 512D
コリント式オーダー…… 図99C, 157B

勧持院……394D
乾漆……247C
勧修寺……394D
観賞式……394A
観心寺……図517*
巻子本……図427C
乾拓……352C, 474B, 601D
ガンダーラ美術……46A, 506D
官展……147A
漢銅印譜……47A
広東錦……119B
観音院……394D
カンパニーレ……483B
ガン美術館……684B
寛文美人……図487D
顔平原……146C
紙屋紙……669B
官窯……147B
顔料……75B

キ

几……115B
城……305A
キアロスクーロ……591B
機械すき和紙……668C
幾何学模様……609D
幾何学様式……148A
聞香炉……209A
掬粋巧芸館……680C
器財埴輪……466D
奇字……295C
岸波……146B
岸和田城……図392*
ギゼー……69D
黄瀬戸……図148D, 332C, 412C
著長……121D
鍛之肌……452C
北尾派……図149B
北倉御物……281B
北野聖廟……150C
『北野天神縁起』……図79*, 86C
北野天満宮……図150C
北畠神社……394D
北山殿……173C
几帳……115D
几帳面……463C
亀甲……620A
鋒両刃造……450B, 452C
吉祥坐……509C
吉祥模様……610A
狐格子……203A
黄つぶし……553B
木連格子……203A
砧青磁……325A, 414D, 634B
キネティック・アート……197A
記念碑……604D
機能主義……150D
『吉備大臣入唐絵詞』……86C
黄表紙本……65D
岐阜提灯……288B
木仏師……508C
黄不動……106D, 図241C
黄書画師……68D
擬宝珠……208A, 462C
擬宝珠高欄……図208B
ギマール様式……12C
偽銘……453D
木目込人形……図453D
ギメ美術館……684B
逆遠近法……89D
客間……584A
逆蓮……208B
キャラバンサライ……29A
キャンディッド・フォト……265B
歙州硯……533D
宮城……350C
窮邃処……269A
キュクラデスの偶像……216B
ギュスタブ・モロー美術館……684B
キュッリーエ……29D
キュビスム……図152A, 184D, 481C, 522A, 523D
キュリオティッサ型……326D
教王護国寺……図153A, 図518*
教会建築……295A
教会の塔……410A
京釜……363B
行基葺……145C
纐纈……154B, 119D
狂言袴……207C
狂言面……135D
鏡湖池……173D
京格子……203A
経師……107C
行書……275A
鏡像……316A
夾紵……247C
京都国際会議場……292C
京都国立近代美術館……680D
京都国立博物館……680D
京都御所……図154B, 図385*
京都府画学校……594B
京都美術協会……204B
胸綴……509D
京根来……456A
経巻……145C
経変……504B
享保雛……453C
京焼……図154D, 413C
玉器……図155C
局紙……670A
玉璽……38C
玉璧……155C
玉鳳院……394D
曲面屋根……615C
玉林院……349B
曲彔……284B
曲彔座……279D
挙身光……279D
木寄法……510D
魚拓……601D
御物……155D
清水成就院……395A
清水寺……図155D
清水焼……154D
魚鱗葺……279C
鉅鹿……246C
切金(截金)……156A
切子……135A, 140B
切込はぎ……305D
ギリシア陶器……415B
ギリシアの劇場……157B
ギリシアの神殿……156D, 313C
ギリシアの壺……図160A
ギリシア美術……図156B, 217A
切透扇……91D
キリスト教美術……図160C, 別刷165
キリスト降誕図……図164C
キリスト受難図……図164D
切付銘……453D
切妻……584B
切妻造……図615C
切妻破風……467C
切灯台……287C
切刃造……450B, 452C
切破風……467C
切……225B
金閣寺……図173C, 395D
銀閣寺……図173D, 395A, 図589*
金華山織……105C
金唐革……478A
金銀器……176D
金銀泥絵……247D
金工……177A
銀沙灘……174B
錦紗縮緬……381B
金糸……105B, 174B
銀糸……174B
金糸・銀糸……174B
禽獣座……図279D
金象嵌銘……453C
金属工芸……図174C
金属平版……327D
近代建築……194B
近代建築国際会議……242B
近代美術……196A
近拓……352B
金箔……177D
銀箔……177D
金箔・銀箔……177D
金碧画……449D
きんま……178A, 249A, 628D
金モール……611D
銀モール……611D
金襴……105B, 178A
銀襴……178A
金襴・銀襴……178A
金襴手……図178A, 2B
金陵八画人……154B
金鈴社……346D

ク

グァッシュ……178B
空間畏怖……23C
空間主義……196D
空間派……500C
空白の恐怖……23C
グエル公園……110A
久遠寺……図390*
釘隠……179B
釘貫門……612C
草双紙合巻……65D
草葺……615A
鎖の間……317C
櫛……図135A
櫛形……126C
串木野焼……236B
具象模様……610A
釧……618B
クソアノン……157C
具足……121D
管玉……618A
九谷……図180B
九谷赤絵……180C
九谷永楽……180D
果物装飾……185A
百済観音像……6B
沓形……251D
究境頂……173D
グッゲンハイム美術館……684B
グッド・デザイン……42B
クー・デ・フエ……12B
くど造……図584D
『久能寺経』……図340C
クノッソス宮……図181D
クフ王のピラミッド……69D, 493C
グプタ美術……46B
クーポラ……239D, 図430A
隈取……135D
熊野三山……図182B
熊野那智大社……182C
熊野速玉大社……182B, 図312*
熊野本宮大社……182B
熊本県立美術館……680D
熊本城……図308*
組入天井……図404D
組高欄……図208A
組紐……図182C
組物……図183A
組屋敷……501D
久米島紬……393B
くも絞……252C
雲斗……183C
雲肘木……183C
倉……584C
倉敷考古館……680D
倉敷民芸館……680D
グラフィック・アート……184B
グラフィック・デザイン……183D, 401C
クラフト……202B
クラフト・デザイン……42B
鞍馬派……617A
ぐり……382A
繰形……335A
グリザイユ……184D, 211C
グリザイユ画法……537C
クリスタルガラス……140A
クリーブランド美術館……684B
グリュコフィルーサ……326D
クリュニー美術館……684C
車宿……314B
久留米……119B
久留米絣……図186C
曲輪……305C
クレオン……327D
グレコ美術館……684C
グレコ・ローマン美術……187C
クレタ美術……216B
クレパス……188A
クレムリン美術館……684C
クレヨン……187D
クレヨン・コンテ……232D
クレーラー・ミュラー美術館……684C
クレール・オブスキュル……591B
クロアゾニスム……544C
黒絵式陶器……160A
黒織部……102D
黒唐津……140D, 412D
黒木鳥居……432A
黒高麗……208A
黒書院……188B, 278D
クーロス像……157C

鬼斗……183C
御庭焼……100D
オピストドモス……156D, 470A
帯戸……584B
オプ・アート……101A, 197A
御深井釉……332D
御深井焼……100D
オブシジアン……137C
オプス・セクティーレ……602D
オプス・テセラトゥム……602D
オプス・ベルミキュラートム
……602D
『男衾三郎絵詞』……86B
オベリスク……409D, 604D
御室焼……155B, 457B
お召……119B, 381B
お召縮緬……381B
重板……51B
表銘……452D
主版……474C
主版法……601C
親柱……208B
オランダ絵(阿蘭陀絵)……620D
オランダ美術……101B
折上小組格天井……405A
オリエンタリスム……101C
オリエント……101D
折返し鍛錬……451D
織部……412C
織部黒……102D, 412C
織部棚……199D
織部焼……図101D
織物……図102D
織物組織……104C
オリンピア考古学美術館……683D
オルケストラ……157B
オルディネ・トスカノ……99D
オルフィスム……105D
オールブライト・ノックス
美術館……683D
オルメカ文化……529A, 595D
オレオ・レジナス・ペイン
ティング……8A
飲食器……508A
園城寺……図106B, 394C
園林堂……125D

カ

界画……239B
絵画……107A, 486D
回教美術……23B
懐月堂美人……108C
懐月堂末葉……108C
開眼供養……512A
外光主義……108D
外光派……40B, 108D
海獣葡萄鏡……図110D
楷書……275A
魁翠園焼……100D
貝摺……625C, 633D
回青……342C
会席用具……362B
凱旋門……図108D
海北派……109B, 607B
回遊式……394A
偕楽園……394C
偕楽園焼……65A, 100D
カイロ美術館……683D
画院……109D
蟇股……図110A
火炎光……280A
花押……39C
加賀象嵌……340C
加賀蒔絵……16D
鏡……図110B, 176D
鏡表骨檜扇……91D
鏡天井……335A, 405A
鏡の間……540C, 636A
鏡御影……559C
加賀友禅……619B
香川県庁舎……図292B, 359C
画巻……87D
柿右衛門……図111D, 図 2*
柿右衛門様式……35C
『餓鬼草紙』……図82*, 86B
柿のへた……207D
描割……561C
家具……図112C
額……116B
核アメリカ文化……528D
角打ち紐……図182D
額束……432A
額縁……116B
革命ロシア美術家連合……660C
鶴林寺……460D
掛額……116B
駈込天井……405A
掛軸……117A
懸仏……316A
掛曼荼羅……575A
掛物……117B, 362C
囲……361A
籠地……628D
鹿児島市立美術館……680C
加彩……2A
笠木……432A
傘御光……280A
挿頭花……134C
笠塔婆……図512D
かさね檜扇……91C
餝……117C
餝師……117C
飾り本……65C
飾屋……117C
鍛冶押……452A
鍛冶橋狩野……127C
鹿島鳥居……432A
火舎……508A
臥床……115B
数打物……451A
春日案……382C
『春日権現験記絵巻』……86B
春日大社……117D
春日造……118A, 図311D
春日鳥居……432B
春日山石窟仏……330A
ガス灯……図288D
霞が関ビル……292D
霞棚……268D, 図355B
絣……図119A, 104D
『画図理解』……3A
嘉靖赤絵……2B
嘉靖五彩……2B
花氈(華氈)……136A
画磚……333C
画僧……85C
臥像……509C
画像石……119B
画像塼……119B
片切刃造……452C
片切彫……374B
カタコム……119C
カタコンベ
……図119C, 31C, 160C, 294C
型更紗……119D
片そぎ……360B
型染め……図119C
堅手……207D, 364A
刀……452C
型吹きガラス……140A
片身替椀……671B
片山一文字派……489C
カタルーニャ美術館……684A
花鳥画……120B
鰹木……120C
勝川派……120D
楽器の間……125D
合掌造……図584C
カッソーネ……114B
甲冑……図121C, 228C
カットグラス……140B
合羽版……601D
かっぺた織……104A
羯磨……508A, 578A
羯磨曼荼羅……575B
桂棚……125D, 355B
桂離宮……図125C
図198A, 図317C, 394C
瓦当……145B
火頭窓(花頭窓)
……126C, 7B, 335A, 図565C
カードル……116B
神奈川県立金沢文庫……680C
神奈川県立近代美術館……680C
神奈川県立博物館……680C
仮名書道……276D
カナダ国立美術館……684A
河南天目……407B
鐘撞堂……290C
『賀歌切』……277B
狩野派……128B, 72C, 607B
鹿の子絞……図252C
カノン……129C, 487C, 556C
カピトリーノ美術館……684A
カフェ・ゲルボア……40A
冠木門……612C
冑(兜)……121D
かぶと造……584C
かぶら懸魚……図191A
カブリオレット扇……93B
カプリ手……24D
窠文……620A
壁……130C
鵞ペン……546C
『画法綱領』……3A
鎌倉国宝館……680C
鎌倉時代の美術……図131B
鎌倉彫……図133B, 247D
かまぼこ形屋根……556D
カマレス式……216C
紙……133D, 534B
髪飾……図134B
上賀茂神社……図136A
髪串……134B
上醍醐……344A
上の茶屋……269A
紙版……601D
紙屋院……669A
カメオ……666B
亀ケ岡式土器……289C
カメラ・オブスクーラ……254D
仮面……135C
氈……図135D
賀茂神社……図136A
加茂人形……453D
賀茂御祖神社……136A
賀茂別雷神社……図136A
茅壁……130C
唐絵……449D, 617A
唐扇……91D
唐織……444C
唐紙……280B, 534B
唐草瓦……145B
唐草模様……図136C
唐草文……620A
ガラクトトロフーサ……326D
唐組……182D
からくり絵……595D
ガラス絵……図137A
ガラス工芸……図137B
烏丸香炉……209B
唐津……図140C
カラッチ家……32C
唐津焼……140C, 412D
唐戸……142C
唐縒……427D
唐破風……141D, 142C, 467C
からみ織……141C, 104C
カムラカリ……236D
唐物茶碗……207C
唐門……図141C, 612C
唐様……141D, 72D, 131C
278A, 334D, 590A, 671B
唐様建築……334D
カリアティード……図142C
カリュアティーデス……142C
カルカッタ美術館……684A
カルーセルの凱旋門……109B
枯山水……394A, 396A
カロタイプ法……256A
カロリング朝美術……図143C
カロリング・ルネサンス……
……143D, 599C
皮鯨手……140C
側柱……463C
紙扇……91C
蝙蝠扇……図 91C
瓦……図145B, 615D
瓦硯……533D
変り形簪……135B
変り塗……247D
寛永の三筆……72D
241B, 278A, 558C, 607B
寛永雛……453C
漢画……617A
鑑戒図……145C
漢画障屏画……286D
官休庵……394D
環境芸術……197A
願行寺……394D
岩偶……426B
関西浮世絵……51A
関西美術院……4C, 595A
簪……図135B
汗衫……214D

入谷乾山……96 B
色絵祥瑞……296 D
色遠近法……89 C
色貝法……626 A
色差……633 D
色鍋島……35 C, 441 A
祝部土器……411 B
岩絵具……76 A
岩国徴古館……680 B
岩国焼……100 D
岩座……279 D
イワーン……24 A, 542 B, 603 B
印……図510 A
イン・アンティス……156 D
インカの美術……図 36 D
インカ文明……37 A, 529 C
印金……図103*, 323 D
陰刻……38 C, 601 C
陰刻法……601 C
隠語模様……610 B
印璽……37 D
印章……図 37 C
印象主義……図39 D, 523 D
印象派……39 D
印象派美術館……683 B
インダストリアル・アート……200 D
インダストリアル・デザイン……図40 D, 200 D
インダス文明……43 A
インターナショナル・スタイル……195 A
影青(インチン)……190 D, 325 B, 460 A
院展……293 B, 346 C, 594 D
インド更紗……図236 D
インド美術……図 42 D
院派……47 A
印譜……47 A
インプレッショニスム……39 D
陰文……38 C
伊部手……488 A
印籠……図 47 D

ウ

ウィーン・ゼツェッション……194 B
ウィーン美術史美術館……683 B
ウィーン分離派……194 B, 534 C, 556 A
ウェストミンスター寺院……図17 B, 475 B
ウェヌス……489 D
上野博物館……233 B
上野焼……412 D
ウォーター・カラー……315 B
ウォッシュ……315 B
ウォーレス・コレクション……683 B
浮絵……49 D, 50 D, 98 D
浮織……105 A
浮彫……図 48 D
浮彫法……626 A
浮世絵……図 49 A, 別刷53, 65 C, 72 C, 450 A
浮世人形……453 D
宇佐鳥居……432 B
ウシャック・タイプ……29 D
ウシャブチ……51 C
薄貝法……626 A
臼杵石仏……図330 A, 511 D
薄茶器……362 C
薄茶茶碗……363 C
うすなわ……584 C
薄肉彫……48 D
うず柱……23 A
うすばた……623 D
埋門……305 D
うすもの……623 D
鶉縮緬……381 B
宇陀……670 A
歌絵……610 A
歌川派……52 D, 52 A
うだつ……図 61 C
打刀……450 D
内刳……510 D
内反り……452 C
内法長押……440 B
打物……359 A
団扇……91 C
内々神社……394 B
腕木門……612 B
兎の毛通し……191 A
ウフィーツィ美術館……683 B
ウフテマス……660 C
生茎……452 D
馬出……305 C
海の正倉院……587 B
梅沢記念館……680 B
梅鉢懸魚……図191 A
裏銘……452 D
漆……247 B
漆絵……63 B, 49 D, 247 D
うろこ葺……279 C
雲鶴青磁……207 C
雲崗石窟……図64 A, 330 C, 331 D
雲谷派……64 B, 607 B
雲堂手……364 A
ウンブリア派……64 D
ウンブロ・トスカナ派……64 D

エ

エア・アート……197 A
江市屋格子……203 A
永徳様式……607 B
永保寺……394 B
絵入本……図 65 B
『絵因果経』……88 A, 図406*
絵織部……102 D, 251 B
絵唐津……140 C, 412 D
エーゲ美術……67 C
絵高麗……246 C, 364 A
柄香炉……208 D
エコール・ド・パリ……67 C, 524 D
画師(絵師)……68 D
絵志野……251 B
『絵師草紙』……図84*, 86 B
エジプトの神殿……313 B
エジプト美術……図 68 D
エスキース……247 A
エスキモー美術……526 D
絵瀬戸……332 D
絵草紙(絵冊子)……65 C
画工司……68 D, 71 D
越後……119 B
越後上布……99 B, 286 B
越後縮……99 B
越前彫……133 B
越州窯……634 B
エッチング……422 D
エッフェル塔……図 71 D
エデクラ……463 D
エトアール凱旋門……図109 B
江戸狩野……128 C
江戸切子……139 D
江戸小紋……図229 C
絵所……71 D
江戸嵯峨……454 A
江戸時代の美術……図 72 A
エトルスク式オーダー……99 D
エトルリア美術……図73 D, 31 B
エナメル……249 C
エナメルドグラス……図140 C
絵具……75 B
海老虹梁……208 D, 335 A
えびす柱……463 C
絵仏師……85 B, 508 C
絵馬……図 85 C
エマイユ……249 C
エマイユ・クロアゾンネ……249 C
エマイユ・シャンルベ……249 C
絵巻……86 A, 別刷77
MOA 美術館……680 B
エメラルド寺院……422 C
絵様……610 C
恵林寺……図387*
エルギン大理石……470 A
エル・タヒン……529 B
エルミタージュ美術館……683 C
エレウーサ……326 D
エレクテイオン……4 A
エレクトロン……174 C
エレファンタ石窟……46 D
エレメンタリズム……428 A
エローラ石窟……46 C
円蓋……430 A
エンカウスティック……89 A
円覚寺……図334 D
縁型……119 D
遠近法……図 89 B
円光……図279 D
臙脂……76 A
遠州行灯……287 D
遠州信楽……244 A
遠州高取……412 D
遠州丹波……359 C
遠州七窯……229 B, 413 C
円成寺……394 B
遠心鋳造……174 D
エンタシス……99 B, 463 C
円通寺……394 B
円筒埴輪……466 C
円徳院……394 C
縁長押……440 B
円派……90 B
エンブロイダリー……244 B
円満殿……394 C
延暦寺……図 90 C

オ

御家流……277 D, 343 A, 671 B
王右軍……93 B
応永備前……451 A, 488 B
扇……図91 C, 339 C
扇垂木……335 A
黄金比……93 D
黄金分割……図 93 D
王子造……311 D
黄梅院……349 B
黄檗の三筆……241 B
黄檗美術……図 94 D
凹版……423 B, 474 A
応用美術……184 A, 200 D
王陵の谷……69 D
大井戸……図364 A
大内型……288 A
大内椀……671 B
大浦天主堂……591 C
大絵馬……85 C
大河内焼……441 A
大隈講堂……346 A
大倉集古館……680 B
大阪市立美術館……680 B
大島……119 B
大島紬……393 B
大磨上げ……452 D
大谷派本願寺……559 B
大津絵……図 95 D
大津壁……130 C
大手門……305 D
大戸……584 B
大鳥造……311 D
大野城……305 B
大原美術館……680 B
大宮院……30 D
大森派……95 D
大谷寺摩崖仏……図330 A
大谷石仏群……511 D
大鎧……122 D
岡山美術館……680 C
男瓦……145 B
置貝法……626 A
置床……427 A
奥絵師……68 D
オクサス流派……364 C
桶染絞……252 C
桶結……603 D
長船派……488 A
修理大工(おさめつくる/おおいたくみ)……343 D
修理職……343 D
押板……278 D, 426 C
押絵……図 98 D
押型ガラス……140 B
押出仏……48 D, 359 A, 511 C
小千谷縮……99 A
和尚様……317 A
オシリス柱……70 C
オスト……660 C
オーストリア工芸美術館……683 D
オーストリア美術館……683 D
オスロ国立美術館……683 D
オセアニア美術……526 D
オーダー……図99 B, 156 D, 463 C
御大工頭……344 A
御霊屋形……425 B
尾垂木……183 C
小田原提灯……288 A
小田原彫……133 B
オックスギャル……407 A
お告げ……270 D
オットー朝美術……図100 A
オットー・ルネサンス……100 A
男山焼……475 C
落掛……426 C
音羽焼……155 A
鬼板……100 D
鬼瓦……100 C

事項索引

ア

藍絵……51A
藍九谷……180C
アイコン……19C
藍摺……51A
会津塗……1A
ＩＤ……40D
青井戸……364A
青いバラ……660B
青江派……489C
青織部……102D
青貝……633D
青騎士……409B, 491D
青九谷……180C
青手……180C
青の椅子……図 22C
青の時代……481B
青不動……図241C
赤い家……194B
赤絵……図2A, 342C, 364A, 414D
赤絵式陶器……160B
赤織部……102D
赤金……174C
赤坂離宮……120A, 図592A
赤志野……251C
閼伽棚……355B
アカデミー・スイス……39D
『赤富士』……121B
赤不動……206D, 図241C
赤本……65D
明障子……280B
アカンサス……609A
秋篠寺……図 2B
秋田市美術館……680A
秋田城……305B
秋田蘭画……図2C, 621D
『秋萩帖』……図277C
アクアチント……423A
アクァレル……315B
アクション……197A, 347D
アクション・ペインティング……3C, 16B, 196D, 557D
アーク灯……289A
アクロポリス……図3D, 図158*
アクロポリス美術館……682D
上げ畳座……279D
上土門……612C
アゴラ……320C, 494A
浅黄無地……104D
朝倉彫塑館……4C
アサンブラージュ……197A
あしあげ倉……584C
阿自岐神社……394A
葦手絵……610A
葦ペン……546C
芦屋釜……177C, 図363A, 図589*
アジャンタ石窟……図46C, 331C
アショカ王石柱……図43D, 506C
網代灯籠……425C
アース・アート……197A
飛鳥大仏……5D, 437B
飛鳥寺……5B, 図505D
飛鳥美術……図 4D
アステカ……529C
アステカ文化……596C
東錦絵……50B, 602B
四阿……615C
校倉……図 6D
校倉造……281A
頭彫……51C
アダムとエバ(画題)……図162A
アーチ……図6D, 73D
阿知神社……図386*
アーツ・アンド・クラフツ・ムーブメント……7B, 114D
厚貝法……625D
アッシリア美術……598A
安土城……305C, 606B
アッティカ様式……7C
アテナ・ニケ神殿……4A
アテネ考古学美術館……682D
後摺……51C
アート・ナウ……196B
アドベ建築……37A
アトランテス……7C
アトラント……7C
アトレウスの宝庫……216C
アート・ワーカーズ・ギルド……7C
姉様人形……図454A
穴生……305D
アバンギャルド……7C
浴蒔……561C
アブ・シンベル神殿……図 7D
アブストラクシオン・クレアシオン……203C
アブストラクト・アート……372B
アブストラクト・エクスプレッショニズム……11A, 557D
鐙瓦……145B
アプライド・アート……200D
油絵……8A
油絵具……8A, 75B
アフラシアブ・タイプ……24C
アブラハム(画題)……162A
アフルル……660C
アフロディテ……9B, 159D, 489D
アポロンの間……636A
アマルナ芸術……71A
アミアン大聖堂……図 9C
網絵椀……671B
阿弥陀定印……510A
阿弥陀堂……285D
阿弥陀の九品印……510A
阿弥陀来迎図……504B
網の椀……671B
阿弥派……590B
アムステルダム王立美術館……682D
アムステルダム市立美術館……683A
アメリカ・インディアンの美術……9C
アメリカ美術……図 9C
アーモリー・ショー……10D
綾……105A
綾織……104C
綾小路派……617A
綾杉文……617C
アヤ・ソフィア……459B
荒垣……357C
荒仕上げ……452A
嵐絞……252C
アラビア文字……23C
アラベスク……図11B, 23C
アーリー・イングリッシュ……17B, 211B, 342D
蟻壁長押……440B
有田陶磁美術館……680A
有田焼……35C, 413C
アルカイック・スマイル……11C, 16C, 157D
アルカイック美術……11C
アール・コンクレ……14C
アルタミラ洞窟……図192A
アルテ・ポーベラ……197A
アール・ヌーボー……図12B, 114D
アール・ヌーボー館……12D
アルハンブラ……図13A, 図11*, 24B
アルハンブラの壺……24B, 415C
アール・ブリュ……196D
アレクサンダー大王の石棺……532C
アレッツォ陶器……666A
阿波国分寺……394B
粟田口派……450C, 617A
粟田口焼……154D, 413C
粟田焼……155A
案……115B, 382C
アンカラ考古学博物館……683A
安国寺……394B
アンコール遺跡群……14D, 図422B
アンコール・トム……422A
アンコール・ワット……331A, 421D
アンタエ……156D
アンダー・ペインティング……9A
アンティミスム……15D
アンデス文明……36D, 529B
アントワープ王立美術館……683A
行灯……287C
安南とんぼ手……364B
安南焼……図 16B
アンバルトモン……9A
アンピール様式……図114C
アンフォーラ……16B, 図74*, 図159*
アンフォルメル……図16B, 3D, 169D
アンブロジアーナ美術館……683A

イ

帷……115B
ＥＡＴ……197A
伊勢型紙……229D
家彫……220A
イオニア式オーダー……図99B, 157B
イオニア様式……16C
斎垣……357C
沃懸地……561C
イカット……図103*, 119A
伊賀焼……図16C, 412D
斑鳩寺……547D
イギリス・ゴシック建築様式……17B
イギリス美術……図 16D
鋳繰り法……366A
医光寺……図388*
居香炉……208D
イコノクラスム……19D, 161B
イコノグラフィー……294D
イコノスタシス……20B
イコン……図19C, 161A, 図166*
いざり機……104A, 618D
石落し……305D
石垣……305D
石川県美術館……680A
石組……394A
石灯籠……425A
石橋美術館……680A
『石山寺縁起』……図80*, 86A
衣装人形……図453D
椅子……図 21B
依水園……394B
イスタンブール考古学博物館……683A
イスパノ・モレスク……24B, 321D, 415C
泉殿……22D, 393B
泉屋……22D
出雲大社……図 22D
イスラム・ガラス……138D
イスラム陶器……415C
イスラム美術……23B, 別刷25
伊勢神宮……図 30C
『伊勢新名所歌合絵巻』……86A
倚像……509C
磯御庭焼……236B
板絵馬……85C
板蟇股……110B
板光背……279D
板札甲……122B
板締め染め……119D
戴き灯籠……425C
板碑……521A
板葺……615A
板目肌……452C
板目木版……600D
イタリア美術……図 31A
一位彫……34A
一木造……375D, 510D
市松人形……453D
一面硯……352B
一文字派……450C, 488B
逸翁美術館……680A
一閑張……33C, 247C
一休寺……図391*
厳島神社……図 33C
一水会……293D
井筒灯籠……425C
一刀彫……34A, 610D
いっぱい……51C
『一遍上人絵伝』……86A
『一遍聖絵』……86A
出光美術館……680A
井戸……207C, 364A
移動派……34C, 660A
移動美術展協会……34C
糸象嵌……340B, 374C
糸目椀……671B
糸面……463C
井戸脇……364A
稲荷人形……453C
犬防ぎ……203A
犬山城……305D, 図308*
猪の目懸魚……図191A
茨垂木……141D
伊万里……図 34D
イームズ・チェアー……図 22C
鋳物……365D
イラク博物館……683B
伊羅保……207D
入側柱……463C
入母屋……584B
入母屋造……図615C
入母屋破風……467C

ヤコブセン, R.……*550*D
八山……*351*A
安井曾太郎…図614C, *346*C, *347*D
安井武雄……*291*A, *345*C
安井仲治……図*265*C, *267*D
保岡勝也……*345*C
安田靫彦……図614C, *293*C, *346*C
安田雷州……622A
安田老山……*441*D, *593*A
柳沢淇園……図614D, 図*435**
柳宗悦……614D, *585*A
柳瀬正夢……*347*D
矢部友衛……*347*D
山岡米華……*594*D
山口薫……616C, *293*D
山口素絢……*570*C
山口長男……*293*D
山口蓬春……図616C, *347*A
山崎静太郎……*345*C
山崎朝雲……616D
山下新太郎……616D
山田敬中……*594*C
山田正平……*404*C
山田守……*345*D
山内多門……*347*A
山村耕花……*347*A
山村平四郎光俊……*459*A
山本鼎……617B, *346*D, 図*602*C
山本丘人……*293*C
山本春挙……617B, *346*D
山本春正……617B
山本拙郎……*345*D
山本梅逸……*441*D
山本芳翠……617C, *9*B, *594*C
山本森之助……*594*C
ヤロシェンコ……*34*C
ヤンセン……*551*B

ユ

湯浅一郎……*594*C
ユイグ……618C
結城素明……*346*D
熊斐……*438*D
ユエ……*666*C
ユトリロ……図620A
柚木久太……*347*D

ヨ

楊守敬……620D
楊道貞……*94*D
横江嘉純……*348*A
横尾忠則……*184*C
横河民輔……*345*D
横堀角次郎……*346*D
横谷宗珉……622A, *374*B
横山大観…図622A, 図*346*C, *594*D
横山文六……*594*A
横山隆一……*573*D
与謝蕪村……図622D, 図*434**
吉岡堅二……*293*C
吉田五十八……623A
吉田謙吉……*347*D
吉田三郎……*348*A
吉田鉄郎……*291*A
吉田博……*594*D
吉原治良……623A
吉村忠夫……*347*A
ヨセフソン……*550*D
米原雲海……623A
ヨルダンス……623B
萬鉄五郎……図623B, *346*B, *347*B
ヨンキント……623C

ラ

頼山陽……623D
ライダー……*10*D
ライデン……*423*D
ライト, F. L.…624A, 図*10**, *345*D
ライト, M.……*106*A
ライブル……*429*B
ライモンディ……*423*D
ライリー……*101*B
ラウシェンバーグ……*661*A
ラウラナ……*640*B
ラグーザ……624B, *594*A
羅振玉……625B
ラーソン, A.……*551*B
ラーソン, C.……図*550*D
ラッセル……*106*A
ラ・トゥール, G.……図626A
ラ・トゥール, M. Q. 626B, 図*464*C
ラファエロ……図626B, *188*D
*240*C, 図*326**, 図*357*B, 図*654**
ラブラード……627D
羅聘……628A
ラモット……*425*C
ラール……*499*C
ラルジリエール……628A
藍瑛……628B
ラング……図*263**, *265*A, *266*D
ランクレ……図628B
蘭渓道隆……*133*A
ランド……*345*D
ランブール(兄弟)…図628D, *525*C

リ

李安忠……629B
リオタール……629B
利休……*339*A
陸探微……629B
リーグル……629C, *487*B
リゴー……図629C
李公麟……629D
李在……629D
李斯……*274*D
李思訓……629D, *239*A, *441*D
リシツキー……630A, 図*552*A
李秀文……*341*B
リース……図*261**, *265*A
李成……630A
李鱓……630B
リーチ……630B
リッピ(父)……図630D
リッピ(子)……*631*A
李迪……631B, 図*368**
リード……631B
李唐……631B
リトバ……*551*C
リートフェルト……図 *22*C
リーバーマン……631C
リヒター……631C, *353*C
リヒテンシュタイン……*555*B
リプシッツ……631C
リベラ, D.……図631D, 図*596*C
リベラ, J.……図631D, 図*322*C
リーメンシュナイダー……図632A
柳公権……634B
劉墉……634C
柳里恭……*614*D
リュシッポス…634C, *129*C, *158*D
リュード……図634D, 図*524**
リュルサ……635A
梁楷……635B
良寛……図635B
梁同書……635C
李流芳……635C
李竜眠……*629*D
リンドベルイ……*551*B
リンブルグ(兄弟)……*628*D

ル

ルイ……*341*D
ルイーニ……636C, *581*B
ルオー……図636D
ルキアン……*480*C
ル・コルビュジエ……
637B, 図*194*D, *491*B
ルソー, H.……図638B, *341*D
ルソー, T.……図637D
ルッソロ……638B
ルーティ……*475*C
ルテロ……*428*A
ルドン……図638C
ル・ナン(兄弟)……図638D
ルノアール…図640D, *9*A, 図 *40*A
ル・ノートル……641C, *540*D
ルフェル……*642*D
ル・ブラン……図641D
ルブリョフ……図642A, *20*B
ルーベンス 図642D, 図*472*B, *525*D
ルボー……643C, *540*C
ルメルシェ……*472*D, *540*B
ルモアーヌ……*496*C
ルンゲ… *273*C, *408*B, *526*B, *666*C

レ

レイ……644A, *256*D, *353*D
レイノルズ……図644A, 図 *17*C
レイモンド……図*291*C
レイランダー……*256*B, 図*258**
レオナルド・ダ・ビンチ…図644B
*8*B, *32*C, 図*164**, 図*652**, 図*653**
レジェ……図645D, 図*320**
レスコー……646B, *642*B
レツル……*345*D
レーテル……*408*B, *440*C
レニ……646B
レビタン……646C, *34*C
レビツキー……*660*A
レーピン……646C, *34*C, 図*660*A
レブニー……*29*D
レベル……*551*A
レン……646D, *338*D
レンバハ……646D
レンブラント……図646D
*8*C, *101*B, *243*C, *472*B

ロ

ロー……*256*D
ロイスダール……図648B
ローウィ……*40*D
郎世寧……*118*D
老道甫……*16*D
ローエ……*576*D
呂紀……648C
ロコートフ……*660*A
ローザ……*441*B, *566*D
ローシェンバーグ……661A
ロース……*194*C, *208*B, *456*C
ロスコ……661B, 図*196**
ロ・スパニョレット……*631*D
ロスリン……*550*B
芦雪……*439*A
ロセッティ……661C
ローゼンクイスト……*555*B
ロダン……図661C, *284*D, 図*375*C
ロッセリ……*470*C
ロッセリーノ……662A
ロッセリーノ(兄)……*662*A
ロッセリーノ(弟)……*662*A
ロッソ・フィオレンティーノ
……662A
ロッタ……*551*C
ロッテハンマー……*88*C, *408*B
ロット……662B
ロットマイル……*408*B
ロッビア……図662C, 図*655**
ロッホナー……*408*A
ロドチェンコ……662C
ロートレック……
……図662C, 図*329*A, 図*552*A
ロビンソン……*256*B, 図*258**
ロベール・ド・リュザルシュ… *9*C
ロマーノ……664B
ロムニー……666D
ロラン……図666D
ローランサン……図666D
ローランス……667A
ローレンス……667B
ロレンツェッティ(兄弟)……
……667C, *242*D
ロレンツォ……*543*B
ロンギ(父)……667D
ロンギ(子)……*667*D
ロンドレ……*219*A
ロンバルド……*640*B

ワ

ワイエス……668A, 図 *10**
ワイデン…図668A, 図*169**, 図*525*C
若杉五十八……*439*A
脇田和……*293*D
ワーグナー……668B, *208*B, *250*A
ワグネル……*594*A
ワーグマン……図*571*C, *593*D
ワスネツォフ……*34*C
和田英作……670B, *594*C
和田三造……*595*A
渡辺崋山……図670B, 図*436**
渡辺始興……*340*D
渡辺秀石……*94*D, *438*D
渡辺省亭……*594*C
渡辺仁……*291*A
渡辺節……*346*A
和田誠……*184*C
ワトー……図670C
図*523*C, *648*D, 図*657*D
ワルデン……*491*D

ベルツィヒ………………………… 491D
ベルッツィ………………… 544B, 240C
ベルトルド………………………… 640B
ベルナール………………………… 544C
ベルニーニ…図544C, 図32D, 471D
ベルメーク………………………… 492B
ベルモーザー……………………… 472B
ベルラーヘ………… 545A, 図195*
ベレ………………………………… 545A
ベレンショルド…………………… 550D
ベーレンス……………… 545B, 407C
ベレンソン………………………… 545C
ベロー……………………………… 642C
ベロッキョ……………………… 図545D
ベロット…………………………… 126D
ベロネーゼ, B.…………………… 546C
ベロネーゼ, P.…… 図545D, 315C
ベローフ…………………… 546C, 34C
ベン…………………… 図264*, 265B
ベン・シャーン…………………… 268C
ベントゥーリ……………………… 546D
ベントン…………………… 11A, 557D
辺文進……………………………… 546D
辺鸞………………………………… 120B

ホ

帆足杏雨……………… 356C, 593A
ボアンビル………………………… 591A
ホーイイエン……………………… 547A
ホイッスラー…………………… 図547B
宝山湛海…………………………… 72C
包世臣……………………………… 547C
ホガース…図549C, 図18C, 図571D
北斎………………………………… 120D
ボークセル…………… 152B, 499D
ボサーダ…………………………… 596C
星山仲次…………………………… 236A
ボーシャン………………………… 341D
ボス………………………………… 423D
細井広沢……………… 553C, 141D
細田栄之…………………………
……図553C, 50D, 図56*, 図149*
細谷巌……………………………… 184C
ボッシュ…図553D, 図423*, 図525C
ボッター…………………………… 554A
ボッチョーニ………… 554B, 図580C
ボッティチェリ… 図554C, 図649*
ボッティチーニ…………………… 644B
ボッパー…………………………… 423D
ホッベマ……………… 555B, 図498A
ボーデ……………………………… 526C
ホドラー…………………………… 555C
ボナ………………………………… 402C
ボナール………………… 図555C, 15D
ボニントン………………………… 556A
ホフマン…………………………… 556A
ホーホ……………………………… 556A
ホーマー…………………………… 556B
ホラ………………………………… 345D
ホラー……………………………… 424A
ボライウオロ…… 図556B, 図650*
法螺山人…………………………… 455B
堀口捨己……………… 556C, 345D
ボーリズ…………………………… 346A
ボリュグノトス… 89A, 89B, 159D
ボリュクレイトス………………
………………… 556C, 129C, 158D
ボルス……………………………… 556D
ボルタ……… 556D, 240D, 図473*
ホルツィウス……………………… 566D
ボルテラ…………………………… 566D
ホルバイン(父子)………… 図557B
ホルバイン(父)…………………… 557B
ホルバイン(兄)…………………… 557D
ホルバイン(弟)…………………
……… 図557C, 図284A, 図408B
ボロック………………… 図557D, 3D
ボローニャ………………………… 566D
ボロビコフスキー………………… 660A
ボロミーニ…………… 558B, 図471D
本阿弥光悦…………… 図558B, 340D
本多錦吉郎………………………… 181A
ボントルモ…………… 560A, 図566*
ボンボア…………………………… 341D

マ

マイ………………………………… 195A
マイアー=グレーフェ……… 560B
マイヤー……………… 195A, 458C
マイヨール……………………… 図560B
マウルベルシュ…………………… 472B
前川国男…… 560D, 290D, 図291D
前田寛治……………… 図560D, 347D
前田健二郎………………………… 346A
前田青邨…… 図560D, 293C, 346C
マーカルト………………………… 646D
牧野虎雄…………………………… 346C
巻菱湖…………………………… 図561D
マクマード………………………… 12D
マグリット……………………… 図562C
マコフスキー……………………… 34C
マサイス…………………………… 562C
マサッチョ… 図562D, 497B, 639D
正宗………………………… 563A, 450D
正宗得三郎………………………… 346C
マソリーノ・ダ・パニカーレ… 563B
マチス………………… 図563D, 図500A
町田曲江…………………………… 595A
マチュー…………………………… 図 16B
マーチン…………………………… 551B
松岡映丘……………… 564C, 346C
松岡寿………………… 594B, 594C
マッキントッシュ……… 564C, 12D
マッケ…………………………… 図564D
マッソン……………… 565A, 図272D
松田緑山……………… 329B, 594A
マットソン……………………… 図551B
松林桂月……………… 565A, 594D
松村景文……………… 213C, 570C
松村呉春…………………………… 213B
松本楓湖……… 565B, 346D, 594C
マテイコ………………………… 図478C
マデルナ……… 565C, 240D, 471D
マニャスコ…………… 566D, 図163*
マネ…………………… 図567A, 図 40A
マネシエ……………… 567C, 図373B
マーネス…………………………… 479B
マビューズ……………………… 図567C
マヤーノ(兄)……………………… 568D
マヤーノ(弟)……………………… 568D
マラッティ………………………… 568D
マリーニ……………… 569A, 図 32D
マリネッティ……………………… 580C
マリン……………………………… 569B
マルエル…………………………… 628D
マルク………………… 569B, 図491D
マルケ…………………………… 図569C
マルシャン………………………… 569D
マルティーニ……………………
………… 図569D, 242D, 図271C
マルムステン……………………… 551B
円山応挙…図569D, 図72D, 図304*
円山応瑞…………………………… 570C
丸山晩霞…………………………… 594D
マルロー…………………………… 570C
マレース…………………………… 570C
マーレビッチ……………………
………………… 図570D, 203B, 272B
マンサール…………… 574D, 540C
マンサール, F.…………………… 574D
マンサール, J. H.……………… 574D
マンズー……………… 575A, 図 32D
マンテーニャ…………………… 図575D
図171*, 図173*, 図423D, 466A
マンデル…………………………… 469C
マンデルグレン…………………… 551B
マンドロン………………………… 666C
マン・レイ………………………… 644A

ミ

三岸好太郎…………… 576A, 347C
三木宗策…………………………… 348A
ミケランジェロ………………… 図576A
図163*, 240C, 246D, 図656*
ミケロッツォ・ディ・
バルトロメオ…………………… 576D
ミシェル…………………………… 666C
水野清一…………………………… 64B
水野年方……………… 51A, 61A
ミース・ファン・デル・ローエ
……………… 576D, 図22C, 194D
満谷国四郎…… 578A, 346C, 594D
ミテルベール…………………… 図572C
ミニャール……………………… 図468C
ミハオフスキ……………………… 478C
宮川一笑…………………………… 578D
宮川長亀…………………………… 49D
宮川長春……図578D, 49D, 図 59*
三宅克己……………… 579A, 595A
都鳥英喜…………………………… 595A
宮本二天………………………… 図579A
宮本武蔵…………………………… 579A
ミュラー……………… 579B, 491C
ミュロン……………… 579B, 158D
明円………………………………… 579C
ミレー(フランス)……………… 図581C
ミレー(イギリス)…… 図18*, 529D
ミレス………………… 581C, 図550D
ミロ…………………… 図582A, 図272D
明兆……………………………… 図586A

ム

ムーア………………… 図586B, 図 18*
無学祖元…………………………… 133A
夢窓疎石……………… 図586C, 551D
ムテジウス…………… 407C, 409A
武藤清……………………………… 292C
棟方志功………………………… 図586D
ムーニエ…………………………… 587B
ムネシクレス………………………… 4A
ムーヒナ…………………………… 587C
村井正誠…………………………… 197A
村上華岳……………… 図587C, 346D
村田珠光…………………………… 361B
村田整珉…………………………… 177D
郇田丹陵…………………………… 594C
村野藤吾……… 587D, 291A, 291D
村正………………………………… 451A
村山槐多……………… 587D, 図347B
村山知義…………………………… 347D
ムーランの画家………………… 図588A
ムリリョ……………… 図588A, 図322C
ムルチャー………………………… 408A
ムンカーチ………………………… 480A
ムンク………………… 図590D, 図602C

メ

明円………………………………… 579C
メシュトロビッチ………………… 596D
メソニエ, J.-A.…… 596D, 657B
メソニエ, J.-L.-E.……………… 596D
メッサンジェ……………………… 599A
メッツ……………………………… 599A
メムリンク……… 図599B, 図525C
メリル……………………………… 342A
メルツィ…………………………… 645A
メロッツォ・ダ・フォルリ…
………………………… 599B, 図651*
メングス……………… 599D, 219D
メンツェル………………………… 600A
メンデルゾーン…………………… 600A

モ

毛益………………………………… 600B
孟玉澗……………………………… 155C
木庵性瑫…………………………… 94D
木喰……………………………… 図600B
木喰応其…………………………… 600B
木喰五行明満…………………… 図600C
木喰但唱…………………………… 600C
木喰明満…………………………… 72D
守住勇魚…………………………… 594B
モーダーゾーン=ベッカー… 491D
牧谿……………………………… 図603C
モディリアニ…………… 図604C, 67C
モナコ……………………………… 15C
モネ………… 図605A, 図40A, 108D
モホリ=ナジ……………………
……… 605C, 256D, 図260*, 458B
モラレス…………………………… 610C
モランディ…… 610D, 図32*, 190A
モーリイン………………………… 404B
森川杜園……………… 610D, 34A
森寛斎……………………………… 594C
モリス………………… 図610D, 7B
モリゾ………………… 図611B, 図 40A
森狙仙……………………………… 611B
森田恒友……………… 611C, 346D
森徹山……………………………… 611C
モレリ……………………………… 611D
モロー…………………………… 図611D
モローニ…………………………… 612A
師宣………………………………… 485D
モンティセリ…………………… 図613A
モンドリアン…………………… 図613A

ヤ

ヤウレンスキー………………… 図613C
ヤコブセン, A.…………………… 551A

パノフスキー…… 467B, 487C
浜谷浩…… 265D
浜田葆光…… 346C
浜野政随…… 441B
浜村蔵六……39C
ハミルトン…… 図555B
早川良雄…… 552D
林武…… 467C
林又七…… 177D
速水御舟…… 図467C, 347A
パラシオス…… 159D
原田直次郎…… 図467D, 594C
パラディオ…… 469A, 219A
バラドン…… 620B
原弘…… 184C, 552D
パリ…… 469A
パリッシー…… 469B
馬麟…… 469C
バールゲルト…… 354B
ハルス…… 図469C
ハルド…… 551B
ハルトゥンク…… 470A
バルトゥンク…… 470A
バルドビネッティ…… 図470B
バルトロ…… 151A
バルトロメオ…… 図470C
春信…… 318C
パルマ・ベッキョ…… 470D
パルミジアニーノ…… 図470D
バルラー…… 478D
バルラッハ…… 471A
バレンツ…… 466A
バロッチ…… 472D
馬和之…… 474A
バン・アイク…… 496B
范寛…… 475A
バンコ…… 639D
バーン＝ジョーンズ…… 475A
ハンセル…… 592A
ハンセン…… 219B
バン・ダイク…… 496D
バンディネリ…… 461D
バン・デ・ベルデ……475B, 12D
ハント……17D
范道生…… 72C, 94D
バンニーニ…… 475C
バンフィロス…… 159D
阪正臣…… 278B

ヒ

ビアズリー…… 図475D
ピアッツェッタ…… 475D
ビウィク…… 601D
ピエトロ・ダ・コルトナ…… 476A
ピエーホ…… 539D
ピエロ・デラ・フランチェスカ……図476B, 64D, 図172*
ピオンボ…… 476C
ピカソ… 図481B, 図152A, 図423*
ピカビア…… 図481D, 図353D
ビゲラン…… 481D, 図550D
ピゴー…… 図571C
肥後法眼定慶…… 279B
ピサネロ…… 図483B
ピサーノ…… 図483B, 242C
ピサーノ, A. …… 483D
ピサーノ, G. …… 図483C
ピサーノ, N. …… 483B
ピサロ…… 図483D, 図 39D
ビジェ＝ルブラン…… 485C
菱川師宣……図485D, 49C, 図 54*
菱田春草…… 図486A, 図594D
ビスコンティ…… 642D
比田井天来…… 488B, 図277B
日高胖…… 345C
ヒックス…… 図 10D
ビッシェール…… 567C
ビットーリア…… 566D
ピティ…… 558A
ビトルビウス…… 489C
ピニョーラ…… 490B, 240D
ビバリーニ…… 538D
ビバン…… 341D
ピヒザード……29C
百武兼行…… 594A
ビュイ…… 500A
ビュイヤール……図490C, 15D
ビュジェ…… 490D
ビュッフェ…… 490D
ピュビ・ド・シャバンヌ…… 491A, 図524*
飛来一閑……33C
平賀源内…… 2D, 621D
平櫛田中…… 図492D
平沢弥四郎…… 225C
平田道仁…… 249D
平塚運一…… 493A
ピラネージ…… 230C, 273D, 424A
平野五岳…… 593A
平福穂庵…… 594B
平福百穂…… 図493B, 346C, 346D
ヒル…… 256A, 図257*
ビル…… 375C
ビルカラ…… 551B
ヒルツネン…… 551A
ヒルデブラント, A. …… 494A
ヒルデブラント, J. L. ……494A
ピロ…… 550B
広重……61B
広島晃甫…… 347A
ピロティ…… 646D
ビロン…… 495B
ビンガム……10D
ピントリッキョ…… 図495C, 188D

フ

ファイト…… 440C
ファイニンガー…… 496A, 458B
ファッチーニ…… 496B
ファットーリ…… 427D
ファブリアーノ……496B, 64D, 図163*
ファルコネ…… 496C
ファン・アイク(兄弟)…… 図496C, 8A, 101B, 図525C
ファン・アイク(兄)…… 496D
ファン・アイク(弟)…… 図170*, 図271*, 496D
ファン・ダイク…… 図496D
ファンタン＝ラトゥール…… 497A
フィオレンティーノ…… 497D
フィスカー…… 551A
フィッシャー…… 497A
フィートラー…… 570D
フィニゲラ…… 423C
フィラレーテ…… 639D
フィリッポ・リッピ…… 630D
フウブラーケン…… 325D
ブーエ…… 498C
フェイディアス… 498C, 3D, 158D
フェオファン・グレク……20B
フェドートフ…… 498D, 図660A
フェノロサ…… 498D, 594B
フェルメール…… 図499B
フォイエルバハ…… 499C
フォーゲルベルイ…… 550C
ソォション…… 499C
フォートリエ……499C, 16B
フォッパ…… 581B, 636D
フォール…… 500B
フォンタナ, D. …… 500B
フォンタナ, L. …… 500C, 図 32D
フォンタネージ…… 500D, 594A
フォンテーヌ…… 642D
福沢一郎…… 501B, 図293D
福島柳圃…… 593A
福田繁雄…… 184C
福田豊四郎…… 293C
福田平八郎… 図292C, 293C, 347A
福原信三…… 図265C, 267D
ブーグロー…… 231C
フーケ…… 図501C, 図271*
ブーケ…… 341D
傅山…… 501D
ブーサン, G. …… 502B
プーサン, N. …… 図501D, 219C, 図524*
藤井厚二…… 345C
藤井浩祐…… 347D
ブーシェ…… 図502B, 657D
藤川勇造…… 502C, 347D, 図376*
藤木敦直…… 278A
藤島武二…… 図502C, 293C, 346C, 594C
藤田嗣治…… 図502D
藤牧義夫…… 図601*
ブーシャルドン…… 503A
フージュロン…… 503A
藤原豪信…… 図133A
藤原定信…… 277D
藤原佐理…… 図503B
藤原隆信…… 503B, 133A, 310C
藤原忠通…… 671A
藤原定家…… 503C, 図276B
藤原信実…… 133A
藤原行成…… 図503C
藤原良経…… 133A
蕪村…… 622D
ブーダン…… 623C
ブーツ…… 503D
ブフォル…… 440C
普門暁…… 347C
フューゼリ…… 521C
フラ・アンジェリコ……15C
フライ……40C
プラクシテレス… 521D, 7C, 158D
フラゴナール…… 図521D, 315B
ブラック…… 図522A, 図152A
ブラディ……256D, 図261*, 266D
フラ・バルトロメオ…… 470C
ブラマンク…… 図522C, 図499D
ブラマンテ…… 522D, 240B
フランク, K. …… 551C
フランク, R. ……図264*, 265B
ブランクーシ…… 523A, 図375C
フランシス…… 523B, 3D
ブランタウアー…… 472A
フランチア…… 558A, 640B
フランチアビジオ…… 524D
フランチェスカ…… 476B
フリエス…… 525D
フリードリヒ, C. D. …… 526B, 図408B
フリードリヒ, J. A. ……399A
フリートレンダー…… 526C
ブリューゲル…… 図527A, 図525D
ブリューゲル(1世)…… 図527A
ブリューゲル(2世)…… 527B
ブリューゲル(ヤン)…… 527B
ブリュドン…… 図527B
ブリュローフ…… 527C
ブリル…… 472A
プール…… 114C
ブルクハルト…… 527D
古田織部…… 101D
ブルックマイル…… 557C
ブールデル…… 図527D, 587C
フルトベングラー…… 528A
ブルトン…… 274A
ブルネレスキ 図528B, 239D, 639D
ブレイク, P. …… 555B
ブレイク, W. …… 図528C
ブレオー…… 666C
ブレダン…… 638C
プロイヤー…… 530A, 図 22C
ブロウェル……530A, 99B
フロマンタン…… 530B
ブロンツィーノ… 図531A, 図566C
文晁…… 356A
文徴明…… 531C
文同…… 531D
豊道春海…… 443D
文彭…… 404B

ヘ

ベイター…… 537A
米芾…… 図537A
ベーコン…… 図537D
ベッカフーミ…… 566C
ベックマン…… 538A
ベックリン…… 図538A
ヘッケル…… 173A, 579B
ヘップワース…… 538A
ベッペルマン…… 472A
ペトロフ＝ウォトキン…… 538B, 図660C
ヘニングセン…… 551B
ベネチアーノ…… 538C, 189A
ヘーヒ…… 図354*
ベヒシュタイン…… 539A
ペブスナー, A. … 図539B, 図375C
ペブスナー, N. …… 539C
ベラスケス…… 図539C, 8C, 図322C, 472C, 図489*
ペラスコ…… 596C
ベリーニ…… 図539D, 538D
ベリーニ(父)…… 539D
ベリーニ(兄)…… 540A
ベリーニ(弟) 図171*, 図173*, 540A
ベール…… 472A
ベルゴニョーネ…… 636C
ベルシェ…… 642D
ベルジーノ…… 図543A, 64D

趙陶斎…380C
趙伯駒…380D
鳥文斎栄之…553C
趙孟頫…380D
褚遂良…380D
沈周…312A
陳淳…381C
陳容…381D
陳和卿…381D, 349C

ツ

堆朱楊成…382B, 382A
塚本貝助…250A
月岡芳年…51A, 61A, 593B
辻与次郎…177D
津田青楓…384B
蔦谷龍岬…347A
土田麦僊…図384B, 346C
土屋安親…441C
椿貞雄…346D
椿椿山…図384C
坪井善勝…291D

テ

ディアズ…470D
ティエポロ…図393C
ティエール…551C
ディオニシー…20B
丁敬…404B
ティシュバイン…398D
鄭燮…399B
程邃…38D
ティツィアーノ…図399B, 図490B
ディックス…409B, 456C
鄭道昭…399C
鄭板橋…399B
デイビス…399C
ティファニー…399D
ティンゲリー…354C
ティントレット…図399D
テオドロウィチ…481A
デ・クーニング…図400D, 3D
デジデリオ…273D
デスピオ…401D
鉄斎…429C
テッシン…551A
テニールス…402A
デュシャン…図402B, 353D
デュシャン＝ビヨン…402C
デュナン…249C
デュフィ…図402C
デュビュッフェ…16B
デュプレ…470D
デュベ…423D
デューラー…図402C
図89C, 図243*, 図408A, 図423D
寺崎広業…403D, 346C, 594C
デルボー…404A
テルボルヒ…図404B
天下一与次郎…425B
伝教大師…233C
展子虔…239A

ト

唐寅…図410D
董其昌…410D, 図276A, 図441D
董源…415D
東郷青児…294A, 347B
東洲斎写楽…図416C, 50D, 図 55*
藤四郎…418A, 133B
道済…図418A
鄧石如…418B, 38D, 図276B, 404C
ドゥッチョ…図420B, 242D
道入…457D
ドゥブロッス…574D
董邦達…424D
堂本印象…293C, 347A
トゥーラ…424D
ドゥリス…160B
ドガ…図425C, 図 40A
ドガン…666C
徳岡神泉…293C, 347A
獨立…426B, 141D
土佐広周…427B
土佐光起…427B
土佐光信…図427B
土佐光則…427B
土佐光吉…427B
土佐行広…427B
ドースブルク…428A, 401C
ドッソ・ドッシ…428A
ドナテロ…図428B, 639D, 図655*
ドニ…図428D
トーネ…図 22B
鳥羽僧正…116D
戸張孤雁…428D, 347D
トビー…428D
ドービニー…429A
ドプスン…17C
ドベリア…666C
ドボルジャーク…429A, 487C
トーマ…429A
トマ・コルモン…9C
トマ・ルノー…9C
ドーミエ…図429B, 図329A, 図572C
富岡鉄斎…図429C, 346D, 594D
富田渓仙…429D, 347A
富本憲吉…429D
ドメニキーノ…図430C
土門拳…265C, 267B
豊国…52A
豊原国周…51A, 61A
ドラクロア…図430D, 図 66*
ドラローシュ…431C
ドラン…図431D
鳥居清長…図432B, 50D, 図56*, 437A
鳥居清信…図49D, 432D
鳥居清広…図50*, 437A
鳥居清倍…49D, 図432D
鳥居清満…図437A
鳥居清元…432D
止利仏師(鳥仏師)…437B, 5D
トルバルセン…437C, 219B
ドレ…437C
トレチャコフ…34C
トレック…図325*
ドローネー, E.…637A
ドローネー, R.…図437C, 105D, 図373A
トロビーニン…660A
トロワイヨン…437D
ドンゲン…図438A
ドンナー…438C

ナ

ナイ…409C
内藤多仲…345B
永井一正…184C
中川一政…346D
中川紀元…347B
中川八郎…594D
中沢弘光…594C
長沢芦雪…図439A
中島来章…594C
中西耕石…593A
中西利雄…439C
長沼守敬…439C
中林梧竹…439C, 図277B
中林竹洞…441D
長原孝太郎…595A
中原悌二郎…図439D, 347D
中原実…347D
長広敏雄…64B
中村岳陵…439D, 347A
中村鎮…345B
中村順平…図345D
中村大三郎…347A
中村彝…図439D, 346C, 347B
中村不折…440A, 594D
中村蘭台…440B, 404C
中山岩太…図265C, 267B
中山高陽…441D
仲村渠元…634A
ナダール…256B, 図257*, 266C
ナッシュ, J.…440C
ナッシュ, P.…440C, 図 18*
ナティエ…図440D
名取洋之助…265C, 267C
鍋井克之…347D
濤川惣助…250A
並河靖之…250A
南海…147D
ナントイユ…424A

ニ

ニエプス…266C
ニコラオ…424A, 442D, 621B
ニコルソン…443C, 図 18*
西川春洞…443C, 図278B
西川祐信…図443D
西川寧…443D
西村重長…444C
西山翠嶂…444C, 347A
ニーマイヤー…453A
如拙…295B
ニールセン…453A, 550D
仁清…457B
仁阿弥道八…455B

ヌ・ネ

貫名菘翁…図455D
ネルビ…456B

ノ

ノイトラ…456C
ノイマン…472A
能阿弥…237D
野口小蘋…456D, 594B
野口孫市…345C
野口弥太郎…292D
野口幽谷…441D, 593B
野島康三…265C
野田九浦…595A
野田武夫…294A
野田俊彦…345B
野々村仁清…図457B, 155B, 413C
野間仁根…294A
野村文挙…594B
ノルデ…457C, 図409B, 図491D
ノールト…623B, 642D
野呂介石…19C, 441D
のんこう…457D

ハ

パイオニオス…458A
バイラン…437D
ハイン…図261*, 265A
ハインリッヒ…399A
パウシアス…159D
ハウスマン…354A
バウマイスター…458D
馬遠…458D
白隠…459B
パクストン…460A
バークホワイト…図262*, 265B, 266D
ハーゲナウ…185D
馬興祖…458D
硲伊之助…346C
バザーリ…461B, 189A
バザルリ…101A
バサーワン…30C
橋口五葉…462D, 図 60*
橋本雅邦…図462D, 129A, 594B
橋本関雪…463A, 346C
橋本貞秀…61A
橋本平八…463B
バジュー…219C, 359C
バジール…40A, 605A, 640D
バスキン…464A, 67D
バスチャン＝ルパージュ…464B
長谷川栄作…348A
長谷川久蔵…465B
長谷川潔…464C, 図424B
長谷川三郎…464D, 197A, 293D
長谷川等伯…図464D, 図298*, 図300*
長谷川利行…図465C
長谷川昇…346D
バゼーヌ…465C, 図373B
長谷部鋭吉…291A
バーソン…551B
秦星池…33C
馬達…458D
パチェコ…539D
八大山人…271D
バッチュ…256D
服部南郭…441C
バットリング…550D
バッハー…408A
バッラ…465C
パティニール…図465D
パテール…465D
ハートマン…551A
バトラー…466A
英一蝶…図466B, 128D

下田菊太郎……図290D
下村観山……図253B, 図96*, 346C
謝赫……253D
シャガール……図253D, 67D
ジャコメッティ……図254A
謝時臣……254B
蛇足……353B
ジャック・ビヨン……402C
シャッセリオ……図267B
シャドー(父)……267C, 219B
シャドー(子)……267C, 499C
シャバンヌ……64B
写楽……416C
シャルダン……図267D
シャローン……194D
シャーン……図268C
シャンペーニュ……268C
ジャンボローニャ……640C
周興嗣……334A
周之冕……269D
周臣……269D
周文……図270C
周文矩……270D
周昉……270D
宗峰妙超……133B
祝允明……270D
シュタウファー=ベルン……
……185D, 231D
朱耷……図271D
シュトゥック……271D
シュトス……271D
シュネーデル……272A
シュピッタース……図354A, 409B
シューピン……660A
シュピント……272A
シュプランガー……272A
シュミット=ロトルフ……図272C
シュリューター……272C
シュリンプフ……456C
ジュレ……666D
シュレンマー……458B
春慶……274C
徐渭……278C
蕭雲従……279A
松花堂昭乗……図279A
祥啓……590B
定慶……図279B, 131C
成朝……325C
定朝……図285A, 47A
蔣廷錫……285C
生野祥雲斎……360C
鍾繇……290A
徐熙……294B
徐崇嗣……294B
如拙……図295B
ジョット……図295C
89C, 図169*, 239D, 図650*
ジョバンニ……594B
ジョルジョーネ……図296A
ションガウアー……図296B
ジョーンズ……296C
シーラー……11A
白滝幾之助……594C
ジラルドン……296D
ジロー……628B
ジロデ……309D, 219C
新海竹太郎……310A
真芸……237D
シンケル……310A, 219A
沈周……図312A
真相……237D
沈南蘋……314C
真能……237D
沈鳳……38D

ス

菅井梅関……441D
スカモッツィ……317C
杉浦康平……184C
杉浦乗意……374C, 441C
杉浦幸雄……573C
スキッドモア……342A
杉山寧……293C
スクァルチオーネ……466A, 575D
スコパス……317D, 158D
スコプゴール……550D
スコレル……318A
スゴンザック……318A
鈴木其一……341A
鈴木信太郎……294A
鈴木春信……図318C, 50B, 図 53*
スタイケン……256C, 図259*, 266C
須田国太郎……図319A
スタソフ……34C
スタール……319B, 図196*
スタンラン……319B, 図572C
スチュアート……319C, 図 10*
スティーグリッツ……
……256C, 図259*, 266C
スーティン……図319D, 67D
ステーン……319D
ストウォシュ……478C
ストロッツィ……320D
スナイデルス……321A
スパンベルイ……550D
スプランヘル……566D
スフロ……図219A, 475B
スペンサー……17D
スマイバート……図 9D
スマーク……322C, 219A
スミス……265C
住吉如慶……図323A, 427B
スーラ……図323C, 図 40B
スーラージュ……323D
スリコフ……323D, 34C, 図660A
スリューテル……324B
スルバラン……
……図324C, 図322C, 472C

セ

清海……285D
成親王……325B
成朝……325C
斉白石……325C, 404C, 442A
ゼウクシス……159D
セガンティーニ……図327A
石恪……図327B
石谿……327C
石濤……418B
関根正二……図327C, 347B
セザンヌ……図331A, 9A, 図326A
雪舟等楊……図331D, 図317B
雪村……図332B
セッティニャーノ……図376*, 639D
ゼードルマイア……332D, 487C
ゼーネフェルダー……図329A
セベリーニ……333A, 図580C
ゼーヘルス……333B
芹沢銈介……137B
セリュジエ……428D
セルゲール……550B
セルネージ……428A
セルリオ……333B
セーロフ……333B, 図660B
善円……339B
仙厓……図333C
善慶……339B
善春……339B
銭選……338B
千利久……339A, 361B
ゼンパー……339C

ソ

相阿弥……238A
草雲……353B
倉頡……295B
宋紫石……438D
宗達……358B
曾我蕭白……図341A, 図304*, 341C
曾我蛇足……353B
曾我直庵……341B
曾我二直庵……図341B
ゾグラフ……480D
蘇軾……図341C, 図275D
ソドマ……図341D, 243B
曾宮一念……292D
ソラーナ……342C
ゾーン……343A
尊円法親王……343A
孫過庭……343A
孫君沢……343B
孫克宏……343B

タ

大雅……19B
大覚禅師……133A
戴熙……343D
大休正念……133A
ダイク……496D
戴進……348B
大燈国師……133B, 図334*, 551D
大仏師定慶……279B
ダウ……599A
タウト……350D
ダエダロス……157C
高久靄厓……356B, 441D
高田敬甫……341A
高取八蔵……351A
高橋源吉……594B
高橋草坪……356C, 441D
高橋由一……図351B, 図593C
高村光雲……図351C
高村光太郎……図351D, 346B
滝和亭……593B
託磨勝賀……352D
託磨為遠……352C
託磨為久……352D
竹内栖鳳……図352D, 346D
竹腰健造……291A
武田五一……291A, 345A
武野紹鷗……361B
竹久夢二……図353A
ダゲール……図257*, 266C
田崎草雲……353B, 441D, 539B
但馬法印……200A
ダジャンクール……639B
田代忠国……2D
蛇足……図353B
多田親愛……278B
橘逸勢……図354C
立原杏所……356B, 441D
辰野金吾……354D, 344D
建畠大夢……354D, 図376*
タートリン……355A, 図203B
ターナー……図355B, 図17D, 315B
田中一光……184C
田中訥言……508B
田名宗経……634B
田辺淳吉……345C
谷口靄山……593A
谷口吉郎……355D, 291D
谷文晁……図356A, 図284*
ダニーロ……481A
田能村竹田……図356B, 図436*
田能村直入……356C, 441D, 593A
タピエ……16B
ダビッド……図356C, 図219C
ダ・ビンチ……644B
玉楮象谷……
……357C, 178A, 382A, 628D
玉村方久斗……347D
タマヨ……図357D, 図596C
タラバール……550A
ダリ……図358A, 図272D
ダール……526C, 550C
タレンティ……13A, 239D
ダロンコ……12D
俵屋宗達……図358B, 図303*, 340D
湛海……358C
タンギー……358C, 図274A
湛慶……図359B, 131C
丹下健三……359B, 図291B
ダンネッカー……359C, 219B
探幽……127C

チ

智永……359D
チェザーレ・ダ・セスト……581B
チェリーニ……図359D, 175C
チェンニーニ……360A
智光……285D
チチアーノ……399B
チッペンデール……360C, 114C
チマブーエ……図360D
チャドウィック……17D
仲安真康……590B
チュリゲラ……472C
重源……374C, 349C
長三洲……278A, 593A
張芝……376C
趙之謙……376D, 38D, 404C
張照……376D
趙昌……376D
長次郎……376D, 624C
張瑞図……377C
趙子昻……380D
長勢……377C, 90B
張萱……377C
張僧繇……380C
張即之……380C
兆殿子……586A

虞世南……180B
クーチュール……499C, 567A
クートー……180D
国貞……52C
国沢新九郎……181A, 594A
国中連公麻呂……181A, 418C
国吉康雄……図181B
クービン……491D
クプカ……106A, 図196*
窪俊満……149C
熊谷守一……182A
熊代繡江……438D
久米桂一郎……40C, 188B, 594C
クライン, F.……183C, 3D
クライン, W.……図264*, 265B
クラーク……183C
倉田白羊……346D
グラッフ……408B
クラナハ……図183C, 図489*
グラーフ……423D
クラフト……184C
クラベ……184D
クラムスコイ……34C
グランドマ・モーゼ……341D
グランドン……186B
グリ……184D
グリゴレスク……480C
グリス……図184D, 152C
クリティオス……160A
クリベリ……図185A
クリムト……図185A
グリューネワルト……図185A
グリーン……470B
クリンガー……185D
クリント……22A, 図195*, 551B
グルー……587B
クルエ……図185D
グルーズ……186A
クールベ……図186B, 254C
クレー……図186D, 458B
グレコ(エミリオ)……187C
グレコ(エル)
……図187B, 8C, 図163*, 図322C
グレーズ……187D
クレスピ……393C, 476A
クレディ……545D, 644B
グレール……246D, 547B, 640D
クレンツェ……219B
グロ……図188A, 219C
クローグ……550D, 590D
クロス……250D
黒田重太郎……347D
黒田清輝……図188B, 40C, 図594C
クロッカー……550A
グロッス……188D
グロットゲル……478C
クロード・ロラン……666D
クロナカ……568D, 639D
グロピウス……189A, 458A
クローム……189B
グロメール……189B
鍬形蕙斎……149B
桑山玉洲……19C, 441D

ケ

芸阿弥……238A
倪雲林……189D
瑩玉澗……155C
倪元璐……189C
荊浩……189C, 239A
渓斎英泉……図189C, 51A
倪瓚……図189D
月僊……1B
ゲラシモフ, A. M.……191B
ゲラシモフ, S. V.……191B
ゲリノー……594A
ゲルトナー……339C
ゲールトヒェン……191B
蒹葭堂……151C
源琦……570C
乾山……96B
ゲーンズボロ……図194A
図17C, 図284A, 図315*

コ

コアズボ……図199C
コアベル, C. A.……405B
コアベル, N.……267D
呉偉……199C
ゴイエン……547A
恋川春町……150A
小磯良平……293D
小出楢重……図199C, 図243*, 347B
小絲源太郎……293C
幸阿弥家……199D
幸阿弥道長……199D
高頤斎……237D
光悦……558B
康円……200A
黄鶴山樵……95C
高其佩……200B
黄居寀……203C
康慶……図200C, 63D
黄公望……202D
高克恭……図203A
康勝……131C
黄慎……203A
宏仁……203B
黄筌……203C
高宗……図203D
黄庭堅……図203D, 図275D
康南海……207B
河野鷹思……552D
幸野楳嶺……204B, 570C, 図594C
高芙蓉……205C, 39C
弘法大師……178C
光明皇后……図205C
康有為……207A
高麗左衛門……459A
甲良豊後……208A, 449C
光琳……96C
顧愷之……図209B
古賀春江……図209B
ゴーキー……図209C
呉熙載……38D
ゴーギャン……図209C, 440D, 559D
五行明満……600C
ココシュカ……図210D, 図491D
小坂芝田……594D
小坂象堂……594D
ゴーサルト……567C
小島成斎……211D
児島善三郎……図213A
呉春……図213B, 図301*
呉譲之……404C
呉昌碩……図213C, 38D, 404C
小杉放庵……図213D
小杉未醒……346C
コスタ……558A
巨勢相覧……214B
巨勢金岡……214B
五姓田芳柳……214A
五姓田義松……9B, 214B, 593D
巨勢広貴(弘高)……214C
巨然……214C
児玉果亭……594B
呉鎮……217B
コッサ……640B
ゴッツォリ……図217B
コッテ……217C
コッホ……631C
ゴッホ……図217D, 101C, 図243C
後藤家……220A, 384C
後藤慶二……図345C
呉道子……219D
後藤祐乗……図220A, 384C
コニョンコフ……220B
近衛家熙……220C
近衛信尹……図220C
木島桜谷……346C
小林永濯……593B
小林清親……220D, 51A, 図 60*
小林古径……図220D, 292D, 346C
小林徳三郎……346C
小林如泥……604B
小林万吾……594C
小林和作……292D
古筆了佐……225D
コープリー……図226D, 図 9D
小堀遠州……229A, 362A
小堀鞆音……346D, 594C
駒井琦……570C
古満休意……229C
古満休伯……229C
古満家……229C
小室翠雲……594C
ゴヤ……図229D, 8C
小山敬三……293D
小山正太郎……230D, 図594B
コラン……231C
コリント……231C
コール……10D
コルウィッツ……231C
コルダー……図231D
コルトナ……471D, 476A
コルネリウス……440C
コルビュジエ……637C
呉歴……図231D
コレッジョ……図232A
コロー……図232C, 図523D
コロビン……191B
髠残……327C
コンスタブル……図232C
コントゥッチ……239C
近藤日出造……573D
コンドル……233B, 591D
今和次郎……346A

サ

蔡襄……233C
最澄……図233C
サイツ……101A
斎藤豊作……346C
斎藤義重……293D
斎藤與里……233D, 346B
崔白……233D
蔡倫……534B
佐伯祐三……図234A
酒井鶯蒲……341A
酒井三良……347A
酒井田柿右衛門……111D
酒井田渋右衛門……112B
酒井抱一……図234B
榊原紫峰……346D
彭城百川……図234C
坂倉準三……291B
坂高麗左衛門……459A
嵯峨天皇……図234D
坂本繁二郎……図235A, 346C
佐々木大樹……348A
サザーランド……図235C
サージェント……235C
佐竹曙山……図 2D
佐竹義躬……2D
ザッキン……図235D
サッセッタ……図235D
佐藤敬……293D
佐藤玄々……236C, 347D
佐藤功一……291A, 345B
佐藤武夫……346A
佐渡山安健……634A
佐野利器……345B
サビーニョ……190A
サベージ……265A
サム・フランシス……523B
サーリネン……237A
サリバン……237B, 12D, 150D
サルト……図237B
ザロモン……図262*, 265B, 266B
沢田東江……237C
サンガロ……238A
サンガロ(兄)……238A, 240C
サンガロ(弟)……238B
サンガロ(甥)……238C
サンジエ……238C
三条宗近……617A
サンソビーノ……239C
サンテリア……194D
山東京伝……149B
サンミケーリ……242A

シ

シェフェール……666C
ジェラール……219C, 309D
ジェリコー……図243B
シェレ……552A
ジェローム……638B
塩川文麟……570C, 594C
塩見政誠……243B
シケイロス……図244B, 図596C
ジーゲン……424A
シーシキン……34C
シスレー……図246D, 図 40A
シナーン……29D
シニェイ=メルシェ……480A
シニャック……図250D, 40B
シニョリーニ……427D
シニョレリ……図250D, 図170*, 188D
司馬江漢……図251C, 621D
柴田是真……251D, 593D
島津斉彬……図265C
下岡蓮杖……265C, 266D

王羲之……図93B，図275D
応挙……569D
王原祁……93C
王献之……93C
王建章……93D
王時敏……図94A，93C
王振鵬……94B
王詵……94B
王素……94C
王鐸……94C
王寵……94C
王庭筠……94C
王徽……95A
王武……95A
王紱……95A
王文治……95B
翁方綱……95B
王蒙……図 95C
欧陽詢……95C，図275D
欧陽通……95C，276D
オウワーター……191B
大江宏……291D
大岡春卜……34B
大口周魚……278B
大下藤次郎……95C，595A
太田夢庵……47C
大橋正……552D
大森英秀……95D
大森英昌……95D
大森英満……95D
岡倉天心……図95D，594C
尾形月耕……594C
尾形乾山……図96B，340D
尾形光琳……図96C，図303*，340D
岡田三郎助……図97B，594C
岡田信一郎……97B，345C
岡田為恭……508C
岡田半江……97C，441C
岡田米山人……図 97C
岡野松寿……34A
岡本一平……図573D
岡本帰一……346C
岡本太郎……294A
岡本唐貴……347D，図531A
岡本豊彦……570C
小川芋銭……図97C，347A
小川破笠……97D
荻須高徳……294A
沖種郎……292B
荻原守衛……図 97D
奥田頴川……98B，413C
奥原晴湖……98C，593A
奥村土牛……98C，図293C
奥村政信……図98C，49D
小栗宗湛……270D
長船長光……98D
オザンファン……98D，491B
オスターデ……99B
オストベルイ……551A
織田一磨……100A，図329D
小田野直武……図 2D
落合芳幾……51A，61A
オーデュボン……100C
尾上柴舟……図278B
小野鵞堂……図278B
小野竹喬……図100D，346D
小野道風……図100D，図277A
オプリスト……173A
オーベルベック……440C
小茂田青樹……292C
オルカーニャ……105C
オルタ……12D
オルデンバーグ……105D
オールド・クローム……189B
オルブリッヒ……534C
オロスコ……図106A，図596C
恩地孝四郎……106D

カ

海屋……455D
改琦……108A
快慶……図108A，131C，図517*
懐月堂安度……図108B，49D
海北友松……図109B，図300*
海北友雪……109D
ガウディ……図109D，図12D，410C
カウフマン……219D
カウルバッハ……440C
可翁……図110B
可翁宗然……110B
華嵒……図111D
郭熙……116B，239B
覚助……190D
鶴亭……438D
覚猷……116D
夏珪……図117A
カサット……図117B
梶川久次郎……47D
梶田半古……594C
何紹基……117C
何震……404B
カスターニョ……図118B
カスティリオーネ……118D
片山東熊……119D，592A
片山利弘……184C
堅山南風……120A
嘉長……249D
勝井三雄……184C
勝川春英……50D，120D
勝川春好……50D，120D
勝川春章……図120C，50C，図 55*
勝川春潮……50D
葛飾北斎……図120D
51A，図57*，図58*，図59*，図571C
カッラ……125C，図33*，図190A
加藤栄三……293C
加藤四郎左衛門景延……251B
加藤四郎左衛門景正……332C，418A
加藤千蔭……126C
ガードナー……256D
香取秀真……126C
金井烏州……441D
金森宗和……362B
金山平三……346C
カナレット……図126C，図 32D
カナレット(ベロット)……126D
金子金陵……384D
狩野永徳……図127A，128C，図297*
狩野山雪……127C
狩野山楽……図127B，128C，図298*
狩野松栄……128C
狩野孝信……128C
狩野探幽……
……127C，128C，図299*，449C
狩野尚信……128C
加納夏雄……128A
狩野秀頼……図589*
狩野芳崖……図129A
狩野正信……128B
狩野光信……128C
狩野岑信……128C
狩野元信……図129A，図85*，128B
狩野安信……128C
鹿子木孟郎……595A
カノーバ……図129B，219B
カーノルト……456C
カバネル……129D
カバリーニ……295D
カバリーノ……441B
カバルカセレ……130A
鏑木清方……図130A，61A，346C
カペレッティ……591D，594D
ガボ……図131A
亀倉雄策……184C，図552D
カメロン……256A，図257*
カモアン……500A
カラッチ……図140D
カラッチ(アゴスチーノ)……140D
カラッチ(アンニバレ)……
……図141A，472A
カラッチ(ロドビコ)……140D，558A
カラッチオロ……441B
カラバッジョ……
……図141A，441A，472A
カリエラ……464C
カリエール……図142D
カリクラテス……469D
カールース……526C
カールステン……219B，550B
カルチエ＝ブレッソン……
……図263*，265B，266B
ガルニエ……142D
カルパッチョ……図142D，図 32*
カルフ……図143A
カルポー……図143B，図375C
ガレ……図 12D
ガレン＝カレラ……550D
カロ……143C，図423D
カロルスフェルト……
……89B，272A，440C
川合玉堂……図144B，346C，595A
河合新蔵……595A
河井荃廬……144C，404C
川上冬崖……144C，図 66*
川上万之丞……593C
川喜田煉七郎……290D
川崎小虎……347A
川崎千虎……594B
河鍋暁斎……図144D，593B
川端玉章……145A
川端龍子……図145A，347A
川原慶賀……439A
川辺御楯……439D
川村清雄……145A，9B，594A
河村芝若……94D，438D
韓幹……146A
顔輝……図146A
貫休……146A
岸駒……図146B
顔真卿……146C，図275*
カンディンスキー……図146C，203B
韓天寿……147A
蒲原重雄……346A
カンピーリ……147A，図 32D
カンペン……101B
顔魯公……146C

キ

祇園南海……図147D
菊川英山……51A
菊地契月……148A，図346B
岸田日出刀……148A，346A
岸田劉生……図148B，図243*，図346B
キスリング……図148C，67C
徽宗皇帝……図148D
キタイ……555B
北大路魯山人……148D
北尾重政……149B
北尾政演……149B
北尾政美……図149B
喜多川歌麿……図149C
50D，図56*，図58*，図 72C
北川民次……294A
喜多元規……図94D，621C
北沢楽天……図571D
北島雪山……150A
喜多宗雲……94D
北村正信……348A
北村西望……348A
北連蔵……594C
北脇昇……150C
吉川霊華……346D
ギーディオン……242B
ギーニ……239D
木下孝則……293D
紀貫之……151A
キプレンスキー……151A
ギベルティ……図151A，48D
ギマール……図 12D
木村伊兵衛……265C，266D
木村蒹葭堂……151C
木村荘八……151D，346B
木村恒久……184C
キャパ……図263*，265B，266B
仇英……図151D
龔賢……154B
玉澗……155C
玉澗若芬……155C
玉瀾……19C
キヨソネ……155C，594A
清長……432B
ギョーマン……39D
清水六兵衛……155B
ギリ……291A，310A
キリコ……図156A，190A
キルヒナー……173A，図491C，図552*
ギルランダイヨ……図173B
315D，407A，図651*
金農……図177D

ク

グァリーニ……178B，471D
グァルディ……図178C
空海……図178C
クェルチア……179B
グェルチーノ……図179B，472A
日下部鳴鶴……179C，図278A
クーザン……179C，図524*
グージョン……図179D
釧雲泉……441D
グース……図179D
城間清豊……634A
久隅守景……図180A，128D

索　引

●この索引は人名と事項の二部構成で，人名索引は画家，彫刻家などの名前を，事項索引は用語，事物名などを収録してある。
●項目は五十音順に配列し，見出し項目のほか，解説文および図版に出てくる主要なものはことごとく収録した。
●表示の形式は，見出し項目は太数字，検索項目は斜体数字とした。
●項目の所在はページ，段の順で表わし，段はページの上から順にA，B，C，Dとしてある。
●図の記号は，その項目に写真あるいは図があることを，また＊の記号は，解説文中には出てこないが，写真あるいは図があることを示している。人名索引における図の記号は，作品の写真があることを意味し，また事項索引の寺社項目では所蔵の美術品などの写真があることを示す。

人名索引

ア

アイゼンシュタット……図262*, 265B
合田清……67B
㔟光……1A
アウト……194D
亜欧堂田善……図1A, 図73*, 621D
青木繁……図1C, 図594D
青木夙夜……19C
青木木米……図1D, 図155*, 図436*
青山熊治……347D
アガタルコス……159D
浅井忠……図4B, 図315*, 594B, 595A
朝倉文夫……図4C, 348A
浅野孟府……347D
アサム(兄弟)……4C, 図472A
アスプルンド……551B
アダム兄弟……114C
アダムス……256C
アッジェ……256C, 図260*, 266B
アッパッティ……427D
アヌスキエビッツ……101B
アビルガード……550B
アブラハムセン……551C
アベドン……図264*, 265B
アペレス……159D
アポリネール……272D
アポロドロス……89C, 159D
アマシス……160A
アマデオ……640B
アマン……480C
アマン＝ジャン……9B
新垣良健……634A
荒木如元……137A
有島生馬……11C, 346C
アリスティデス……89A
アルガルディ……471D
アルキペンコ……図 11D
アルグーノフ……660A
アールト……11D, 図 22C
アルトゥング……470A
アルトドルファー……図12A, 図408B
アルトーネン……550D
アルノルフォ・ディ・カンビオ……13A, 239D
アルバース……13A, 101B
アルバーニ……558B
アルプ……図13D, 図353C
アルベルティ……14C, 109B
アルマウスリ……29B
アルマン……354C
アルワーサティ……29B
粟津潔……184C
アングル……図14C, 図219D
安呉先生……547C
アンジェリコ……図14D, 図271C
アンソール……図 15C
安藤重兵衛……250A
安藤広重……61B
アントネロ・ダ・メッシーナ……15D, 図172*
アンドレエスク……480C
アントロポフ……660A
アンマナーティ……640C
アンリ・ルソー……638B

イ

五十嵐喜三郎……16D
五十嵐信斎……16C
五十嵐道甫……16D
五十嵐甫斎……16D
イーキンズ……図 19A
イクティノス……19B, 3D, 469D
池田英泉……189C
池田勇八……348A
池大雅……図19B, 図434*
イザベイ……623C
石井鶴三……20B
石井柏亭……21A, 図329D, 346C
石川光明……図191B
石川豊信……図 21A
石川寅治……594D
石崎光瑤……347A
石崎融思……137A
石田幽汀……570A
石本喜久治……図345D
石本泰博……265D
イスラエルス……23A
板谷波山……30D
市河米庵……図 33C
一休宗純……590C
一山一寧……133A, 590A
イッテン……458B
逸然……94D, 438D
一筆斎文調……図 50C
伊藤憲治……552D
伊藤若冲……図 34B
伊東深水……61A, 図293*
伊東忠太……34B, 64B
伊藤快彦……595A
伊奈信男……265C
猪熊弦一郎……293D
伊秉綬……34C
今井兼次……346A
今尾景年……346D
今村紫紅……図34D, 図346C
イームズ……図 22C
入江波光……346D
イル・カップチーノ……320D
岩佐又兵衛……図 35C
イワーノフ……35D, 図660A
岩元禄……図345D
院覚……35D
隠元隆琦……94D
院助……47A
院尊……40D
因陀羅……図 42C
院朝……47A
インネス……10D

ウ

ウィッツ……408A
ウィッテ……184D
ウィルヘルム……399A
ウィルムーセン……550D
ウィンケルマン……48A, 219C, 487A
ウェイデン……668A
ウェーグナー……図22C, 551B
ウェストン……256C, 図260*, 266B
ウェッジウッド……図415D
ウェッセルマン……555B
上野彦馬……図265C, 266D
上村松園……図 48A
ウェルフリン……48B, 487B
ウェレシチャーギン……34C
ウェーン……642D
ウォートルス……591D
ウォーナー……48C
ウォーホル……図555B
ウォリンガー……48C
浮田一蕙……508B
浮世又兵衛……35D
歌川国貞……51A, 52C, 61A
歌川国政……61A
歌川国芳……図51D, 61A
歌川豊国……図52A, 51A, 52D, 図 55*
歌川豊春……図50D, 52D
歌川豊広……52D
歌川広重……図 61B
51A, 図57*, 図58*, 61A
宇田荻邨……347A
歌麿……149C
内田祥三……345B
ウッソン……551A
ウッチェロ……図 61D
ウッド……図 62A
ウーデ……341D, 526D, 534C
ウードン……図62B, 219C
宇野亜喜良……184C
埋忠明寿……62C, 340B
梅原龍三郎……図62D, 図292D, 346C
梅村翠山……329B
浦上玉堂……図62D, 図423*
浦上春琴……63A
ウルカ……74D
惲格……図 63C
運慶……図63D, 131C, 図517*
雲谷等益……64D
雲谷等顔……図 64B

エ

瑛九……65A
栄松斎長喜……50D
永楽保全……65A
永楽和全……180D
エウティミデス……160B
エウフロニオス……160B
絵金……図 67C
エクセキアス……160A
エクマン……550C
エケホフ……551C
エスカースペルイ……550C
越前法橋定慶……279B
エックマン……12D
エッフェル……71D
エデルフェルト……550D
エバンズ, A.……181D
エバンズ, W.……265A
海老原喜之助……76C, 図292D
エプスタイン……76D
エマーソン……256B, 図258*
会理……88C
エル・グレコ……187B
エルスハイマー……88C
エル・ディビノ……610D
エルトマンスドルフ……219A
エルラッハ……472A, 494A
エルンスト……図88D, 231C, 図273D
円空……図 89D
閻次于……90A
閻次平……90A
遠藤新……291A, 346A
遠藤於菟……345C
閻毗……90C
閻立徳……90C
閻立本……図 90C

オ

オーイングス……342A
王維……91B, 239A, 441D
王淵……91B
王鑑……91B
王翬……図 91B

Document generated by Anna’s Archive around 2023-2024 as part of the DuXiu collection (https://annas-blog.org/duxiu-exclusive.html).

Images have been losslessly embedded. Information about the original file can be found in PDF attachments. Some stats (more in the PDF attachments):
{
"filename": "MTM3MzA5MTEuemlw",
"filename_decoded": "13730911.zip",
"filesize": 207201274,
"md5": "c03a35764e884b391ae56ad5cb39aa00",
"header_md5": "6c09b43399c778aa3a5302e2f2c5c902",
"sha1": "213db52663bfe6affd00d5e2bd50727d29a638bc",
"sha256": "d3895156b3c52992c6e937243c96c7beafca89288b70d4c6d00e2eca535229f1",
"crc32": 3637724655,
"zip_password": "",
"uncompressed_size": 231141835,
"pdg_dir_name": "",
"pdg_main_pages_found": 711,
"pdg_main_pages_max": 711,
"total_pages": 721,
"total_pixels": 5555399451,
"pdf_generation_missing_pages": false
}